

ARTĂ ȘI COMUNICARE

Henri Wald Omul și semnele Al. Tănase
Destinul artei în civilizația modernă
Octavian Barbosa Imagine și cultură
Radu Sommer Abstracționism și comuni-
cabilitate Marcel Breazu Obiectul și
subiectul estetic Victor Ernest Mașek
Angajare estetică, angajare socială
Dumitru Matei Procesualitatea estetică
a receptării artistice Adrian Rădulescu
Două poziții ale publicului față de artă
Mihai Nadin Publicul — a patra dimen-
siune a artei Radu Negru Accesibilitatea,
criteriu valoric Ion Pascadi Interes și
gust artistic Grigore Smeu Imprevizibilul
fanteziei artistice Stroe Marcus și Anca

Editura Meridiane

ARTA

și comunicare

STUDII DE ESTETICĂ ȘI TEORIA ARTEI

**EDITURA MERIDIANE
București, 1971**

CUVÎNT ÎNAINTE

Înmănuncherea studiilor de estetică și teoria artei pe care o prezentăm sub titlul „Artă și comunicare” nu este o antologie. Ne-am propus să oferim publicului prilejul unei priviri directe pe masa de lucru a oamenilor de știință și de cultură care semnează în paginile ei, prilejul de a cunoaște, astfel, chiar și prin intermediul unei culegeri în mod fatal restrînse, concepția, direcțiile de investigație și câteva, deci, din rezultatele cercetărilor românești în problema artă-comunicare. Nu vom alcătui aici, firește, un inventar al problemelor tratate. Vom consemna numai câteva din ideile care ne-au călăuzit în alcătuirea prezentei culegeri.

Istoria valorilor artei este expresia valorilor omului angajat în istorie. Primul act grandios al omului a fost prima unealtă. Primul act grandios demiurgic al omului a fost linia și desenul încrustate pe acea unealtă. Procesul de umanizare prin artă a dimensiunilor umane ale omului s-a fondat întotdeauna pe instanțe umane : structurile și fenomenele existenței sociale, concepțiile corespunzătoare elaborate în jurul ideii de „om”. Arta a construit întotdeauna o atitudine și a invocat o atitudine, dar atitudinea artei a fost întotdeauna atitudinea epocii. Istoria modurilor specific artistice de a invoca o atitudine trimite la istoria atitudinilor spirituale ale omului. Noua actualitate a artei moderne de pildă, și anume prin ceea

ce ea prezintă mai valoros — nu este mai întâi o neobișnuită lume de forme, ci o nouă actualitate a omului. Estetismul zilelor noastre — estetism care proliferează la periferia artei moderne — rămîne în continuare, ca orice estetism, o caricatură erudită, pentru că noua actualitate a omului nu este actualitatea sufletelor absente din lume și nici actualitatea vidului interior. Ideea de „comunicare” în artă — considerată în accepția sa cea mai înaltă — înseamnă „a construi” superior, adică în chip revoluționar.

Filozofia și arta antică europeană au denunțat în chip strălucit axiologia derivată din comportamentul mitic pentru a afirma omul ca valoare superioară în univers și în artă. Umanismul și arta renașcentistă au înălțurat înțelegerea omului ca „materie mizerabilă a spectacolului divin” pentru a afirma plenipotența coercitivă a rațiunii umane în viață și în artă. Artă modernă a renunțat să se mai supună utopiilor sentimentalismului burghez pentru a îmbrățișa idealul demnității umane constituit ca semn major al maselor în mișcare. Artă modernă nu a „rupt cu publicul” — cum greșit se crede uneori — ci cu straturile de afectivitate depășite ale publicului. Construind din și în interiorul spațiului său specific de spiritualitate, din perspectiva noilor sale întrebări și experiențe, artă modernă a instituit modificări de substanță în însăși structura emotivă și categorială a percepției estetice.

Istoria raportului omului cu artă este în același timp istoria percepției specific estetice a artei, adică istoria umană a ochiului și a urechii, o istorie în care cercetătorul caută secretele sensibilității lor imaginative dar, mai ales, evoluția sensibilizării lor axiologice.

Dacă printre obiectivele pe care și le-a propus, această culegere va întări încă o dată convingerea lucrătorilor din domeniul culturii că eficacitatea funcțională a frumosului deține o importanță incomensurabilă în raport cu orice alte tipuri de eficacități, și că orice inves-

tiție în sfera raportului artă-comunicare se convertește direct în tezaur național — începînd cu omul care se adresează frumosului și sfîrșind cu frumosul care se adresează omului — ea își va găsi pe deplin justificarea.

DUMITRU MATEI

HENRI WALD

OMUL ȘI SEMNELE

Până nu de mult, se credea că semnele semnifică niște semnificații anterior elaborate, că la început a fost informația și apoi a apărut comunicarea. De câteva decenii se știe că semnele nu sînt numai mijloace de comunicare a informației, ci participă nemijlocit la însăși constituirea informației. Informația se formează în și prin comunicare. La temelia diverselor informații pe care le transmite, fiecare mijloc de comunicare are chiar propria lui informație. Semnele vorbirii — sunetele — prin debitul, intonația și accentul lor, transmit o informație preponderent pragmatico-afectivă și personală, în vreme ce semnele scrierii alfabetice — literele — prin caracterul lor uniform, neutru și reversibil, transmit o informație preponderent intelectuală și impersonală. Trăirile oamenilor nu se pot transforma în idei decît prin intermediul diverselor sisteme de semne și în primul rînd prin *vorbire*.

Descoperirea faptului incontestabil că semnul nu este numai un mijloc de transmitere a informației, ci și un mijloc de elaborare a ei, i-a determinat pe mulți teoreticieni contemporani să exagereze importanța semnului în dauna semnificației. După părerea lor, cultura nu este nimic altceva decît o rețea de semne prin care oamenii își organizează raporturile dintre ei, precum și raporturile lor cu natura. Semnificația se reduce astfel doar la un raport imediat între două semne. Orice semnificație care s-ar afla *dincolo* de un anumit sistem de semne, într-o lume

transcendentă, sau *dincoace* de el, într-o lume transcendentă, nu poate fi decît o iluzie și o prejudecată. Sîntem invitați să ne integrăm într-o cultură fără „Dumnezeu”, și fără „Eu”. Vechile semnificații teologice și egologice se vor scurge, încetul cu încetul, prin ochiurile rețelei de semne din care va fi alcătuită noua cultură, iar oamenii vor reveni în cele din urmă printre celelalte lucruri ale acestei lumi. O dată cu parazitismul gîndirii și al conștiinței se va termina și cu străvechea prejudecată care a împărțit lumea în două tărîmuri : materie și spirit, obiect și subiect, fenomen și esență...

De pe urma acestor exagerări, cunoașterea s-a ales totuși cu un cîștig : *Semiotica*, știința semnelor.

SEMIOTICA

Cultura este, într-adevăr, sistemul de semne prin care oamenii își reglează relațiile lor cu natura și cu societatea. Însă, făurind unealta și vorbirea, omul a devenit singura ființă capabilă să dea naturii semnificații umane. Fiind un mijloc de comunicare și de elaborare a informației, semnul unește în și prin el materia și ideea : materia semnificantă cu ideea semnificată. Semnul este important nu prin materia sensibilă pe care o *prezintă*, ci prin ideea inteligibilă pe care o *reprezintă*. Creșterea distanței dintre semnificația ideală și semnificantul material sporește tensiunea gîndirii și duce la intensificarea elaborării unor idei din ce în ce mai generale. Istoria culturii este istoria stilizării semnificantului și a abstractizării semnificației. În vreme ce, în structura semnalului, semnificația și semnificantul nu sînt încă diferențiate, în structura semnului, semnificația se îndepărtează din ce în ce mai mult de semnificant. Semnalul aparține naturii, semnul aparține culturii.

Semiotica studiază sistemele de semne, analizînd modul în care unitățile distinctive compun unitățile semnificative, adică modul în care literele o și m compun cuvîntul *om*, sau modul în care „ieșirea muncitorilor dintr-o

«uzină taylorizată» și „ieșirea oilor dintr-un țarc” compun, în faimosul film al lui Charlot, protestul împotriva gregarizării omului.

Prin semiotică, cunoașterea s-a îmbogățit cu o nouă definiție a omului : *Homo significans*. Omul este singura ființă creatoare de semnificație. Numai el este în stare să folosească materia pentru a semnifica, cu ajutorul ei, ideea. Dacă prin semnale animalele se adaptează la natură, prin semne, omul o transformă, dându-i rosturi omenești. Prin semnale, animalele rămân în cadrul naturii ; prin semne, oamenii izbutesc să „iasă” din natură, să se ridice deasupra ei și să-i adauge cultură.

Dezvăluind contribuția semnelor în formarea semnificațiilor, semiotica aduce pe pământ raiul ideilor „pure” și permite înțelegerea mai adâncă a gândirii creatoare. Spiritul supraviețuiește trupului deoarece are propriul său trup : vorba. În și prin vorbire, ideile se formează, se păstrează și, eventual, durează. Semiotica este o teorie critică a culturii.

SEMNELE

Invenția fundamentală a omului, aceea prin care a reușit să salte din natură în cultură, este *semnul*. Omul este singura ființă care a devenit în stare să folosească un lucru pentru a *fabrica* și pentru a *semnifica* un alt lucru. Numai omul a izbutit să facă dintr-un lucru un mijloc. Așa au apărut, împreună și interconționându-se, mijloacele de producție și cele de comunicare, unealta și vorba. Așa a început miraculoasa istorie a semnelor.

În natură nu există semne. Semnele sînt create de om. Lumea a căpătat *însemnătate* de cînd există oameni care să i-o dea. Oamenii sînt singurele ființe creatoare de semne.

Un lucru devine semn din clipa în care încetează să mai fie interesant prin ceea ce *prezintă* și începe să fie interesant prin ceea ce *re-prezintă*, din clipa în care materialitatea lui sensibilă întruchipează o idee care nu poate

fi decît inteligibilă. De aceea, orice semn are întotdeauna două dimensiuni fundamentale : semnificantul, care poate fi perceput, și semnificația, care nu poate fi decît pricepută. Unealta este un semn al cărui semnificant constă în materialitatea lui și a cărui semnificație constă în funcția lui practică ; vorba este un semn al cărui semnificant constă în sonoritatea lui și a cărui semnificație constă în mesajul pe care îl vehiculează. Prin semne, natura generează cultura și cultura transformă natura. Prin semnificantul și semnificația unui semn, oamenii ajung să reflecte dialectica dintre prezență și absență, dintre fenomen și esență, dintre eveniment și lege.

În natură nu există decît semnalele prin care comunică între ele diversele animale. Însă, într-un semnal, semnificantul și semnificația nu sînt încă diferențiate și deci distanțarea dintre semnificație și semnificant nu este posibilă. De aceea, semnalul este nemijlocit legat de o împrejurare prezentă, este invariabil și nearticulat. Nechezatul unui cal din zilele noastre nu se deosebește, probabil, de nechezatul cailor de pe vremea comunei primitive. Dimpotrivă, semnele prin care comunică oamenii sînt mediate, variabile și dublu articulate. *Mediate*, deoarece legătura lor cu realitatea se stabilește prin intermediul semnificațiilor, *variabile*, pentru că îndepărtarea semnificației de semnificant duce la rafinarea semnificantului și la abstractizarea semnificației, *dublu articulate*, deoarece vorbirea se compune din *moneme* — cele mai elementare unități semnificative — și *foneme* — cele mai elementare unități distinctive. O cantitate finită de sunete face posibilă o infinitate de cuvinte, fraze, propoziții, după cum cîteva unelte, sustrase de sub presiunea imediată a practicii, permit fabricarea unei cantități nelimitate de unelte destinate producției.

În vreme ce antropoidul nu era în stare decît să „prepara” unele unelte, omul este capabil să „fabrice” unelte, adică să întrebuinteze anumite unelte pentru a făuri alte unelte. În primul caz, se modifică un lucru natural, în al doilea, se realizează un produs cultural. Pentru prepararea unei unelte, mîinile sînt suficiente, dar pentru fabricarea unei unelte este nevoie de o a doua unealtă. Prepararea unei unelte se desfășoară sub

imbolul prezentului, în vreme ce fabricarea uneltelor este o acțiune care vizează viitorul.

Există o legătură mai adâncă decît se crede între „dubla articulație” a limbajului și „a doua unealtă” a producției. Oamenii au ajuns să fabrice unelte cu ajutorul altor unelte după ce izbutiseră să articuleze expresii semnificative cu ajutorul unor sunete nesemnificative. Ambele performanțe implică o anumită îndepărtare de mediul înconjurător și capacitatea de a semnifica ceea ce e încă absent prin ceea ce este prezent. Ca și a doua unealtă, care nu este nemijlocit legată de producție, a doua articulație nu este nemijlocit legată de comunicare. Atît „a doua articulație”, cît și „a doua unealtă”, scăpînd de sub urgența practicii imediate, deschid perspectiva unei variații infinite. De la piatra cioplită și îndemnuri, omenirea a ajuns la navele cosmice și lingvistica matematică.

Descoperind că semnul nu este numai un mijloc de comunicare a informației, ci și un mijloc de elaborare a ei, unii teoreticieni sacralizează semnificantul și sacrifică semnificația. Sîntem invitați să renunțăm la străvechea prejudecată care a împărțit lumea, de frică și din ignoranță, în două tărîmuri opuse: materie și spirit, obiect și subiect, lege și libertate etc. Ni se garantează că vom scăpa, astfel, și de parazitismul conștiinței. Oamenii ar trebui să-și dea seama, în sfîrșit, că idealurile lor nu reprezintă decît ochiurile goale ale rețelei de semne prin care își reglează raporturile cu societatea și natura. Însă istoria umanității nu este numai procesul prin care oamenii cad, din cînd în cînd, sub stăpînirea semnelor, ci, mai presus de toate, procesul prin care oamenii făuresc semnele pentru a îngrădi risipa de energie din natură și societate.

ELABORAREA INFORMAȚIEI

Dacă ar trăi în zilele noastre, cînd oamenii sînt bombardați cu informații din toate părțile, Lessing ar striga

mai tare decît la jumătatea veacului XVIII că preferă să caute adevărul decît să-l primească de-a gata.

Asaltat de atîtea informații, omul contemporan redevine mai mult culegător de adevăruri decît creator de noi idei, iar spiritul său tinde să lenevească.

Omul se deosebește de celelalte ființe tocmai prin puterea sa miraculoasă de a-și spori informația. De cînd a ieșit din „paradisul” adaptării la mediu și a intrat în „infernul” transformării acestui mediu, omul a devenit o ființă creatoare. Omul nu se mulțumește cu ceea ce îi oferă natura și începe să-i adauge cultură. Creația umană este actul de răzvrătire împotriva naturii prin care se inaugurează istoria culturii. O lume în care lucrurile se înfățișează oamenilor ca fenomene, nu ca esențe, poate fi cunoscută și stăpînită numai prin inventarea unor mijloace care să permită descoperirea esențelor din spatele fenomenelor. Nemulțumit cu informațiile pe care simțurile le primesc din partea fenomenelor, omul a făurit vorbirea, care este în stare să-i furnizeze informații despre esență.

Însă informațiile despre esențialul din realitate nu sînt primite spontan „din afară”, ci trebuie construite conștient „înăuntru”. Articulînd vorbe *asemănătoare* ori de cîte ori aveau de-a face cu fenomene *asemănătoare*, oamenii au ajuns să facă abstracție de diferențele dintre lucruri și să descopere astfel mai întîi proprietățile lor *comune*, apoi pe cele *generale* și în cele din urmă pe cele *universale*. Vorbirea este principala invenție prin care oamenii reușesc să descopere legile lucrurilor. Cu ajutorul vorbirii, oamenii își conceptualizează percepțiile, făurindu-și, astfel, plus-informația de care au nevoie în intervenția lor asupra mediului înconjurător. Fiind, prin energia ei metaforică, principalul instrument al abstracțizării și generalizării, vorbirea adaugă informațiilor senzoriale o plus-informație intelectuală. În fața unui obiect oarecare, animalele nu au decît informații senzoriale, în vreme ce omul are la dispoziție și informații intelectuale, în lumina cărora este capabil să știe despre ce e vorba. Privirea vulturului este mai ageră decît privirea omului, dar omul vede mai mult și mai multe decît vulturul. Numai omul poate să știe că lucrul cu care

se „joacă“ o pisică este un ghem de lână, deoarece numai el poate identifica lucrurile în lumina unor noțiuni care le reflectă esența.

În vreme ce informațiile senzoriale nu pot oglindi decât unul sau mai multe fenomene prezente, informațiile intelectuale reflectă proprietățile esențiale ale oricărui lucru de același gen. O noțiune are o față orientată spre trecut și cealaltă spre viitor. Ea rezumă o experiență trecută și prospectează o altă viitoare. Plusul de informație pe care îl conține o noțiune față de informația pe care o aduc simțurile rezultă din activitatea de abstractizare și generalizare a vorbirii. Datorită acestui „cîmp creator“, care se întinde și se extinde între informația adusă de simțuri și plus-informația furnizată de activitatea lingvistică a gândirii, omul a devenit singura ființă din care poate să iasă mai multă informație decât a intrat.

Bombardamentul informațional la care este supus omul contemporan amenință să restrîngă tocmai acest „cîmp de creație“. Educația tinde să devină dresaj și „reflecția intelectuală“ înclină să se degradeze pînă la nivelul inferior al „reflexelor senzoriale“. Într-un asemenea moment istoric este mult mai educativ a-i învăța pe oameni să elaboreze adevăruri noi, decât a le oferi de-a gata pe cele vechi și, eventual, învechite. Căutarea individuală a informației este mai rodnică decât informația căpătată din partea societății.

Discuția publică, dezbaterea științifică, convorbirea maestrului cu discipolii și meditația personală sînt principalele mijloace de educare a gândirii creatoare și de contracarare a tendinței contemporane de a diminua spiritul creator al omului. Citirea rapidă și informarea electronică trebuie mereu completate cu „iscusita zăbavă“ a lecturii individuale...

CREAȚIA

Natura nu creează. Ea se dezvoltă. Natura nu poate decât să execute programul genetic „înscriș“ în structura

acizilor nucleici din cromozomi. Natura are tendințe, nu intenții. Ea nu este nici vitregă, nici binevoitoare, ci indiferentă. Numai omul este creator, deoarece numai el, inventînd unealta și vorbirea, a reușit să „iasă” din natură, să i se opună și încetul cu încetul să o cunoască și să o stăpînească. Creația este un act de răzvrătire. Omul este nemulțumit cu ceea ce îi oferă natura și de aceea începe să-i adauge cultură.

Ca *descoperire*, creația este asigurată de *unitatea* dintre natură și om, dar ca *invenție*, creația este alimentată de *opозиția* dintre om și natură. Într-o lume în care esențele inteligibile nu sînt accesibile direct, ca în raiul lui Platon, ci indirect, prin fenomenele sensibile prin care se manifestă, omul nu poate stăpîni natura prin practică decît dacă se supune legilor ei prin teorie. Adevărurile reflectă realitatea, dar sînt creații omenești. Omul nu poate cunoaște decît *omenește* ceea ce există independent de om...

Gîndirea străbate distanțele dintre fenomen și esență prin scurt-circuitarea distanței dintre sensibilitate și rațiune. Creația este, în primul rînd, străfulgerarea prin care percepțiile se conceptualizează dînd naștere unei noi idei. *Evrika* înseamnă că „perceperea” s-a transformat în „pricepere”, că rațiunea a izbutit să scoată la iveală esența inteligibilă din oglindirea sensibilă a fenomenului. Cu cît esența căutată se află mai departe de fenomenul perceput, cu atît „cîmpul de creație” care se întinde între sensibilitate și rațiune trebuie să fie mai amplu și mai cultivat. Cum ar fi reușit altfel Marx să parcurgă distanța întortocheată care unește dar și desparte „prețul” mărfurilor de „munca socialmente necesară” din care izvorăște „valoarea” lor?... O întîmplare obișnuită nu prilejuiește o descoperire excepțională decît dacă i se întîmplă unui om excepțional. Nu *mărul* care cade într-un cap, ci *capul* în care cade un măr poate descoperi legea gravitației... Ca să descoperi că pomul din fața ta este un cais nu este necesar ca rațiunea să se fi îndepărtat cine știe cît de sensibilitate, dar ca să întrezărești penicilina într-un mucegai trebuie ca rațiunea să-și fi cîștigat mult mai multă independență față de sensibilitate. Uneori rațiunea este nevoită să contrazică informațiile pri-

mite din partea simțurilor pentru a ajunge la adevăr. Copernic și Einstein nu sînt singurele exemple.

Omul este singura ființă creatoare, deoarece, prin inventarea uneltei, poate produce mai multă valoare decît consumă, iar prin inventarea vorbirii, poate furniza mai multă informație decît primește. Istoria omenirii a început cu adevărat o dată cu apariția plus-produsului și a plus-informației. Însă, după cum circulația banilor ascunde faptul că munca poate să realizeze un plus-produs, tot așa circulația ideilor ascunde faptul că vorbirea poate să creeze o plus-informație. Plus-informația rezultă din capacitatea omului de a abstractiza și de a generaliza cu ajutorul vorbirii.

Vorbele nu se mulțumesc să indice prezentul, ci făcînd posibile, prin energia lor metaforică, abstractizarea și generalizarea, ele vizează esența reiterativă a lucrurilor și prospectează astfel și viitorul. Importanța prețurilor lasă în umbră rodnicia muncii în fabricarea mărfurilor, iar strălucirea înțeleșurilor lasă în umbră fecunditatea vorbirii în formarea ideilor. În vreme ce orînduirea capitalistă speculează plus-produsul realizat prin muncă, filozofia idealistă speculează plus-informația realizată prin vorbire. Plus-produsul devine „venit“, iar plus-informația devine „Idee“, absolută sau apriorică. Munca neplătită a lucrătorilor generează capitalismul, iar activitatea ignorată a vorbirii generează idealismul.

O idee filozofică este atît de îndepărtată de vorba prin care s-a format și se exprimă încît pare să vine din altă lume, transcendentă sau transcendentală. Înțeleșul unei categorii filozofice fiind universal, vorba prin care circulă devine transparentă și aproape imperceptibilă. Uitarea vorbirii a favorizat idealismul. Însă tot atît de idealistă este și uitarea contemporană a gîndirii.

Ideile se formează, se păstrează și se dezvoltă în și prin vorbire. Organizarea socială are nevoie să se știe, în primul rînd, ceea ce este comun și deci comunicabil în diferitele lucruri cu care au de-a face oamenii și în diferitele atitudini umane față de ele. Dezvoltarea societății cere însă să se treacă de la oglindirea însușirilor comune la reflectarea proprietăților generale și apoi la cunoașterea trăsăturilor universale. Comune sînt însuși-

rile prin care se aseamănă unele lucruri, *generale* sînt proprietățile prin care se *identifică* toate lucrurile de același gen, iar *universale* sînt trăsăturile *inerente* oricărui lucru.

Prin limbaj, societatea pune la dispoziția fiecăruia principalul instrument de creare a ideilor.

COMUNICABIL ȘI INCOMUNICABIL

S-au înmulțit, în ultima vreme, teoreticienii limbajului care deplîng incomunicabilitatea dintre oameni. Dacă se pleacă de la convingerea că nu oamenii vorbesc o anumită limbă, ci o anumită limbă *SE* vorbește de către oameni, atunci este firesc să se ajungă la concluzia că limbajul este o piedică în calea comunicării dintre oameni. „Cred că un om nu este niciodată cu adevărat liber, deoarece are mereu limbajul în spinare”¹, regretă filozoful francez Brice Parain. Gîndindu-se cu nostalgie la un alt mijloc de comunicare decît limbajul, Brice Parain scrie : „Dacă am putea trăi comunicînd fără să vorbim, în mod nemijlocit, în sensul foarte tare al acestui cuvînt, ar fi frumos. Nu-i posibil. De aceea am sentimentul unui blestem analog cu păcatul originar”². Nu e de mirare că Brice Parain ajunge, în cele din urmă, la concluzia că „istoria limbajului este istoria minciunii”³.

Este oare posibilă o asemenea comunicare directă, nemijlocită, nelingvistică ? Evident ! Există o asemenea comunicare : comunicarea *naturală* dintre animale. Ea se propagă nemijlocit, ca focul în pădure. Însă, comunicarea *naturală*, fiind nemijlocit legată de o împrejurare prezentă, este strict senzorială, nearticulată, nedialogală, in-

¹ Brice Parain, *Entretiens avec B. Pingaud*, Gallimard Paris, 1966, p. 139.

² *Ibidem*, p. 122.

³ *Ibidem*, p. 26.

variabilă, concretă și individuală. Lătratul unui câine semnaleză un eveniment imediat și de aceea este manifestarea unei reacții exclusiv senzoriale, sunetele pe care le scoate nu le poate diferenția și deci nu le poate articula altfel decât așa cum ies în mod spontan ; fiind o reacție determinată de prezent și care vizează exclusiv prezentul, lătratul nu poate deveni întrebare și deci nu așteaptă nici un fel de răspuns ; câinii de azi latră ca pe vremea când nu existau încă oameni ; în sfârșit, fiecare câine latră în felul său ; *lătratul* este un cuvânt și deci o abstracție umană.

În vreme ce animalele comunică între ele prin semnale, oamenii comunică între ei prin semne. Semnalizarea este un fenomen natural, iar semnificarea este o creație culturală. A vorbi înseamnă a articula sunete prezente pentru a semnifica împrejurări absente. Viitorul este cea mai umană dimensiune a timpului. Numai omul poate prospecta viitorul, numai el poate transforma viitorul în prezent, numai prin idealurile omului poate viitorul să participe la acțiunile prezentului. Însă viitorul, spre deosebire de prezent, nu este sensibil, ci doar inteligibil. Viitorul nu poate fi arătat. La el nu se poate ajunge decât cu vorba. Siliți de lupta cu natura să-și comunice unii altora intențiile acțiunilor viitoare, oamenii s-au deprins, treptat, să-și păstreze și pentru ei înșiși vorbele prin care comunicau cu ceilalți. Așa au învățat să gândească. Gîndurile nu pot fi formate și păstrate decât în și prin vorbe. Dacă este adevărat că pofta vine mîncînd și veselia vine rîzînd, atunci este cu atît mai adevărat că gîndirea vine vorbind. Atitudinile pragmatice și afective ale oamenilor nu devin gînduri decât în și prin vorbire. Comunitatea umană pretinde membrilor ei să-și comunice ceea ce este comun în lucruri și în atitudinea lor față de ele. Nu este comunicabil decât ceea ce este și ceea ce poate deveni un bun comun. Ceea ce este strict individual nu este comunicabil unei comunități umane, deoarece nu face parte din cultură, ci din natură. Fără a fi liniștită, natura e tăcută. Grăitoare nu este decât

cultura. Tăcerea nu poate exista decât „dincoace” de cultură, în natură, sau „dincolo” de cultură, în cosmos ; în cultură răsună neconținut trecerea vorbirii în gândire și a gândirii în vorbire. A gândi nu înseamnă a nu vorbi, ci a nu rosti. În cultură, tăcerea nu înseamnă lipsa vorbirii, ci întreruperea exteriorizării ei. Așa se explică de ce tăcerea oamenilor poate fi atât de elocventă.

Spre deosebire de comunicarea dintre animale, care este naturală, nelingvistică și imediată, comunicarea dintre oameni este, dimpotrivă, culturală, lingvistică și mediată. Vorbirea recurge la sensibilitate, dar pentru a informa intelectul, ea este dublu articulată — în foneme distinctive și moneme semnificative — dialogală, evolutivă, abstractizantă și generalizantă. Istoria puterii umane asupra naturii începe cu îndepărtarea semnificației inteligibile de semnificantul sensibil audio-vizual. Vorbirea și scrierea devin din ce în ce mai rafinate și gândirea devine din ce în ce mai abstractă și mai capabilă să descopere identitatea lucrurilor din spatele diversității lor. În fața limbajului, libertatea oamenilor este atât paradigmatică, cât și sintagmatică, atât de selecție, cât și de compunere.

Lupta îndreptățită împotriva vorbăriei a ajuns, astăzi, să nedreptățească însăși *vorbirea*. Suspendarea limbajului ar însemna însă renunțarea la cultură și recăderea în natură. În geneza omului, limbajul este într-adevăr „originar”, dar nu este un „păcat”, ci principalul instrument al construirii culturii. A dori să înlături rezistența pe care limbajul o opune gândirii seamănă cu dorința porumbelului lui Kant de a scăpa de rezistența aerului în timpul zborului... Sentimentul tragic pe care îl trăiesc unii în fața limbajului provine din dorința absurdă de a comunica incomunicabilul, de a comunica intimitatea vieții prin intermediul limbajului sau de a comunica idei prin ocolirea limbajului. Prin limbaj, societatea vorbește în fiecare din noi și ne permite astfel să-i vorbim. Monologăm în limba poporului din care facem parte.

RECITIREA MITURILOR

Imaginea lucrurilor se formează răsturnat pe retina noastră, dar creierul, pe baza experienței, o restabilește. În fața unei lumînări aprinse, copiii arată flacăra la capătul de jos... În copilăria omenirii, în primele concepții despre lume, în mituri, adevărurile se formau cu capul în jos.

Mitul este o concepție în care pragmaticul, afectivul și raționalul sînt la începutul diferențierii lor, în care trăirea pragmatico-afectivă este preponderentă, în care universul nu poate fi încă desprins de individual. În mit se manifestă deja demersul fundamental al gîndirii umane — *folosirea unui lucru pentru a semnifica un alt lucru* — dar încărcătura lui pragmatico-afectivă menține rațiunea în preajma sensibilității. Mitul este o povestire care se adresează în mult mai mare măsură sensibilității decît rațiunii. O poveste mitică este mai degrabă un model operațional decît o teorie explicativă. Povestind isprăvile exemplare ale unor ființe prodigioase, oamenii sperau să se împărtășească și ei din forța și înțelepciunea eroilor pomeniți. Mitul evocă pentru a invoca. Mitul avea și o valoare magică. La începuturile istoriei lor, oamenii își povesteau pentru a se îndemna la acțiune și mai puțin pentru a-și spori cunoștințele.

Prin mit, oamenii încercau să înțeleagă „necunoscutul” de dincolo de fenomene și, eventual, să se și înțeleagă cu el. Însă precumpănirea vieții pragmatico-afective nu le îngăduia să depășească oglindirea individualizată a „necunoscutului”. Modelul „necunoscutului” era animalul, ascuns în dosul unei stînci. El nu era „invizibil”, ci doar „nevăzut”. Primul care izbutea să-l vadă era cel ce se afla în fruntea grupului de vînători : șeful. Necunoscutul a devenit „invizibil” și chiar „incognoscibil” mult mai tîrziu, după ce rațiunea a căpătat o pondere îndeajuns de mare.

Miturile nu sînt lipsite de raționalitate, ci de exactitate. Ele nu reflectă adevărata cauză și adevărata esență a lucrurilor și a evenimentelor, dar reflectă deja faptul de extremă generalitate că lucrurile și evenimentele au o

cauză și o esență. Numai că preponderența pragmaticului — *nepuțința* — și a afectivului — *frica* — mențin aceste adevăruri cu capul în jos.

Este adevărat că omul marchează trecerea de la „paradisul” ignoranței la „infernul” cunoașterii, de la consum la producție, dar nu se prăbușește din rai pe pământ, ci se înalță de la adaptarea la mediu la transformarea mediului. Cunoașterea este într-adevăr „originară”, dar nu este un păcat, ci o virtute. În mitul genezei din Vechiul Testament acest adevăr se află răsturnat.

Focul are, fără îndoială, o deosebită importanță în dezvoltarea culturii, dar el n-a fost coborât din cer, ci ridicat de pe pământ : geniul uman este acela care a transformat incendiul devastator din natură în focul făuritor de cultură.

Sisif nu înseamnă o muncă mereu zădărnicită, ci o activitate mereu reînnoită. Munca lui Sisif nu reprezintă un chin, deoarece căutarea adevărului e mai pasionantă decât utilizarea lui. Creația nu este un blestem, ci o victorie.

Determinismul prin care dezorganizarea uniformizantă a haosului inițial cedează treptat în fața organizării diferențiatore a materiei în mișcare apare în Biblie sub forma *finalismului* prin care Dumnezeu creează în fiecare zi forme de existență superioare celor create în ajun, încununându-și activitatea „negentropică” prin făurirea omului după chipul și asemănarea lui.

Creșterea distanței dintre sensibilitate și rațiune, prin perfecționarea uneltelor și dezvoltarea capacității de abstractizare, permite astăzi restabilirea adevărurilor fosilizate în mituri și considerarea mitului ca pe o modalitate arhaică a teoriei.

Într-o vreme în care viața pragmatică și afectivă era mult mai intensă decât activitatea intelectuală și cognitivă, mitul era singura modalitate de înlănțuire coerentă a ideilor.

Miturile au fost întotdeauna menite să stabilească o legătură între ceea ce oamenii *puteau* să facă și ceea ce *doreau* să facă. Prin mituri, oamenii fandau în necunoscut și în viitor, căutând să înțeleagă trecutul, începutul, originea.

Dacă se poate spune că mitul este modalitatea arhaică a teoriei, atunci trebuie să se admită că teoria este modalitatea contemporană a mitului. Însă, în vreme ce mitul este o „teorie” în care rațiunea se află în preajma sensibilității și nu poate să reflecte universalul decât individualizat, teoria este un „mit” în care rațiunea s-a distanțat de sensibilitate și poate autonomiza printr-un concept reflectarea universalului. În mit, *generalul* este, de cele mai multe ori, *geneza*; originea seamănă cu universalul: depășește orizontul percepției.

După cum metaforele au participat la formarea noțiunilor, tot așa miturile participă la formarea categoriilor și a teoriilor. Istoria cunoașterii nu se poate dispensa de mituri. În secolul trecut, mitul științei era *modelul mecanic*; în veacul nostru, mitul științei este *modelul electronic*. Nu li se poate cere savanților decât să devină, atunci când e cazul, *iconoclaști*; când un mit începe să frâneze dezvoltarea cunoașterii să fie înlocuit cu un altul mai cuprinzător. Și așa mai departe...

Miturile trebuie supuse, periodic, unei recitiri contemporane. În vreme ce miturile se imobilizează, conceptele evoluează. Miturile sînt conservatoare, conceptele sînt revoluționare. Miturile sînt dogmatice, conceptele sînt critice. Miturile transformă limitele *istorice* ale cunoașterii în limite *logice* ale gândirii. Miturile permit pasivitatea gândirii, conceptele au nevoie de activitatea ei. Miturile se impun, conceptele se propun.

REÎNTREGIREA OMULUI

Cel mai uman demers al omului este ridicarea la idei din ce în ce mai generale. Omul este singura ființă capabilă să-și transforme trăirile în idei. Saltul de la trăire la idee îi permite omului să economisească o cantitate din ce în ce mai mare de energie. Din nenumăratele trăiri individuale, ideile rețin numai ceea ce este *comun* și deci *comunicabil* întregii *comunități* umane. Generalitatea ideilor reflectă generalitatea proprietăților

esențiale ale lucrurilor și a raporturilor esențiale dintre ele. Cu cât o idee este mai generală, cu atât cantitatea de energie economisită este mai mare. Din pricina slabei lor puteri de generalizare, lupta cu natura a primilor oameni a fost deosebit de grea. Este mai obositor să numeri cu pietre decât să calculezi cu cifre. Gîndind, trecînd de la o idee la alta, de la o idee mai puțin generală la o idee mai generală, omul cheltuiește o cantitate de energie incomparabil mai mică decât cantitatea de informație pe care o obține și decât cantitatea de energie naturală și socială pe care o poate economisi. Să ne gîndim la eforturile fizice de care este scutit omul prin inventarea tele-grafului, tele-fonului, tele-viziunii !... Să ne gîndim și la risipa de energie din natură pe care o îngrădește o nouă descoperire agronomică, fizică, chimică sau biologică, precum și la risipa de energie din societate pe care o micșorează o mare idee politică.

Ridicarea la idei înseamnă ridicarea omului din natură și făurirea culturii. Istoria culturii este creșterea distanței dintre sensibilitate și rațiune. Fără rațiune, sensibilitatea rămîne „dincoace” de cultură, în natură, însă fără sensibilitate rațiunea se prăbușește „dincolo” de cultură, din nou în natură. Animalele n-au rațiune, iar roboții n-au sensibilitate. Desprinsă de viața afectivă a oamenilor, de aversiunile și aspirațiile lor, tehnica însăși ar fi absorbită de natură, așa cum au fost înghițite de natură toate culturile părăsite de-a lungul istoriei. Culturii îi este necesară unitatea contradictorie dintre sensibilitate și rațiunea omului. Raza de acțiune a oamenilor asupra naturii crește o dată cu extinderea cîmpului cultural care se formează între sensibilitate și rațiunea lor. Dacă vorba este corpul ideilor, afectivitatea este sufletul lor. „Marile gînduri vin din inimă”, spunea La Rochefoucauld.

Prin rațiune, se realizează unitatea indivizilor într-o anumită societate, iar prin afectivitate se realizează diferențierea societății în personalități.

Prin rațiune, societatea contribuie la dezvoltarea individualității, iar prin afectivitate individualitatea contribuie la dezvoltarea societății. Ca să se cristalizeze în idei noi, nevoile unei societăți trebuie să treacă, nea-

părat, prin nemulțumirile și speranțele individualităților. Înainte de a se transforma în finalitate, determinismul social acționează prin afectivitatea individuală. Numai personalitățile sînt îndeajuns de sensibile ca să înțeleagă direcția în care înaintează istoria. Fără personalități, diferențele dintre oameni s-ar șterge, elaborarea ideilor s-ar opri, platitudinile ar năpădi cultura așa cum invadează buruienile natura abandonată și, în cele din urmă, natura ar învinge cultura. Fără diversitatea afectivă a individualităților, unitatea rațională a societății se transformă în uniformitate și, treptat, alunecă în afara culturii. Scăpînd de sub controlul scopurilor umane, mijloacele inventate de om încetează să mai fie aliatele omului și trec de partea naturii.

Bomba atomică sporește de nenumărate ori forțele prin care natura poate ruina creațiile culturii: apa, vîntul, focul, cutremurul etc.

Reținînd din gîndirea umană numai raporturile raționale pe care le poate reproduce și mașina, raționalismul tehnologic reprezintă numai una din primejdiile „unidimensionalizării” omului. Cealaltă primejdie este iraționalismul, care reduce omul la viața sa sensibilă, senzorială și afectivă. Lupta trebuie dusă atît împotriva hipertrofierii rațiunii în dauna sensibilității, cît și împotriva hipertrofierii sensibilității în detrimentul rațiunii. Rolul sensibilității în cultură este mai mic decît pretind iraționaliștii, dar mult mai mare decît susțin raționaliștii. De remarcat că ambele unidimensionalizări ajung, pînă la urmă, la același rezultat: recăderea omului din cultură în natură.

Trebuie educate ambele dimensiuni ale omului. Progresele activității raționale trebuie echilibrate prin progresele vieții afective. Mijloacele moderne audio-vizuale pot contracara unidimensionalizarea raționalistă, iar lectura cărților poate contracara unidimensionalizarea iraționalistă. Prin televiziune și carte se poate restabili unitatea dintre sensibilitate și rațiune, amenințată atît de scientism cît și de antiintelectualism, fără să se anuleze *distanța* dintre ele. Fără carte, televiziunea tinde să anuleze *distanța* creatoare dintre sensibilitate și rațiune, reducînd reflecțiile la reflexe; fără televiziune, cartea

poate fi transformată într-un sistem de semne pe care îl poate minui și mașina. Numai că, materializată într-o mașină, distanța dintre sensibil și inteligibil rămîne aceeași, constantă, încremenită. Ea nu poate crește decît în gîndirea umană. Și tot gîndirea umană este aceea care poate parcurge distanța dintre „percepere” și „pricepere” concretizată într-o mașină. Popoarele analfabete se sperie cînd văd la televizor un tractor venind spre ele. Vizionînd un film care arată cum se asanează bălțile, ele rețin imaginea unei găini care a trecut întîmplător prin cadru. Capacitatea de abstractizare și de generalizare este educată prin lectură.

Textul, prin independența lui atît față de vorbitor cît și față de ascultător, prin reversibilitatea și uniformitatea lui, permite oamenilor să-și făurească formele logice în lumina cărora să poată înțelege ceea ce văd. Simțirea omului trebuie să rămînă subordonată înțelegerii. Vederea lui nu poate fi mai bună decît a vulturului, dar poate fi mai pătrunzătoare. Omul veacului 21 va avea, probabil, o minte mai ascuțită și o viață afectivă mai bogată.

Arta plastică a fost întotdeauna mai mult „transcrierea” unei vorbiri despre esență decît „descrierea” unui anume fenomen. În viitor, ea va fi, în mod deliberat, *spațializarea emoționantă a unei temporalități cognitive*, semnificantul sensibil al unei semnificații doar inteligibile.

Tehnica zilelor noastre poate duce, așadar, atît la distrugerea omului, cît și la reîntregirea omului. Viitorul omenirii depinde, deci, de om, nu de tehnică.

IMPĂRĂȚIA SEMNELOR

Împărăția semnelor¹ o descoperă Roland Barthes în Japonia. Japonia îi apare ca o scriitură vie, ca un model de cultură structuralistă, ca locul în care nu

¹ Roland Barthes, *L'empire des signes*, Albert Skira, Genève, 1970, p. 156.

oamenii sînt dominați de semne, ci semnele dominate de oameni.

Roland Barthes trăiește și gîndește cu toată intensitatea criza spirituală prin care trece societatea contemporană zdruncinată de înlocuirea civilizației mecanice de către civilizația electronică. Trecerea de la mentalitatea alfabetică la mijloacele audio-vizuale de comunicare, de la secvențial la instantaneu, de la diacronic la sincron, de la „galaxia Gutenberg” la galaxia tele-video-fonului nu se desfășoară fără dificultăți. Marshall Mc Luhan observa că „nu sîntem mai bine pregătiți să înfruntăm radioul și televiziunea, în mediul nostru alfabetic, decît indigenul din Ghana să înfrunte alfabetismul, care îl smulge din lumea lui tribală colectivă și îl eșuează pe țărmurile pustii ale individualismului”¹. Contemporanii sînt din ce în ce mai tulburați de trecerea de la modelul mecanic la modelul electric, de la liniar, succesiv și uniform la mozaical, simultan și multiform, de la fragmentar, la integral, de la gîndirea logică la gîndirea iconică. „În era electricității, lumea artistică se apleacă, cu un spirit din ce în ce mai critic, asupra secolelor condiționate de tipografie, după modele de uniformitate liniară și de repetabilitate fragmentară. Procesul liniar a fost înlăturat nu numai din administrație și din producție, ci și din divertisment. Noua formă de mozaic a imaginii de televiziune a înlocuit ipotezele structurale ale lui Gutenberg”². Modelul electric de gîndire, scoțînd în relief structura și lăsînd în umbră elementele, pune sub semnul întrebării importanța acordată de cultura europeană individualității, subiectivității și spiritualității umane. Eu-l este privit cu o suspiciune crescîndă, iar unii au ajuns chiar la concluzia că este anacronic. Cultura apare ca o rețea de semne în care individualitatea umană nu poate avea o importanță mai mare decît golurile, ochiurile rețelei... Oamenii sînt invitați să renunțe la iluzia eu-lui și să-și reia locul lor firesc printre celelalte existențe ale lumii. Mc Luhan regretă că nu avem încă „o conștiință socială comandată electric, ci o subconștiință particulară

¹ Marshall, Mc Luhan, *Pour comprendre les média*, Ee. H.M.H., Montréal, 1968, p. 33.

² *Ibid.*, p. 253.

sau un «punct de vedere» individual, pe care îl impun nemilos vechile tehnologii mecanice”¹. El crede că această situație este o consecință perfect normală a „întîrzierii culturale sau a contradicției unei lumi călare pe două tehnologii”².

Roland Barthes resimte acut această criză și vrea s-o depășească. Însă, după părerea sa, este „derizoriu să vrei contestarea societății noastre fără să te gîndești la înseși limitele limbii prin care (raport instrumental) pretindem s-o contestăm ; înseamnă a voi distrugerea lupului așezîndu-ne confortabil în gura lui”³. Admițînd și el că aristotelismul este ideologia limbii eline, Roland Barthes încearcă să înțeleagă mentalitatea occidentală prin cercetarea unei limbi orientale. „Aceste exerciții ale unei gramatici aberante ar avea cel puțin avantajul de a stîrni bănuiala asupra însăși ideologiei vorbirii noastre”⁴. Cercetarea culturii occidentale din perspectiva diferită a celei orientale este deosebit de rodnică. Metoda opoziției nu aparține numai structuralismului. Materialismul dialectic cere și el opoziția critică și autocritică față de fenomenul pe care urmărește să-l cunoască.

Pe Roland Barthes nu-l preocupă comparația dintre Orient și Occident. „Nu privesc cu dragoste spre o esență orientală. Orientul mi-e indiferent...”⁵, scrie el. Ceea ce caută este „posibilitatea unei diferențe, a unei mutații, a unei revoluții în proprietatea sistemelor simbolice”⁶. În fond, el caută în Japonia, fără să-și dea prea bine seama, un univers semiotic mai potrivit vîrstei electronice a omenirii decît aristotelismul și cartesianismul.

Așa se explică satisfacția cu care descoperă că „în japoneză, proliferarea sufixelor funcționale și complexitatea encliticilor presupun că subiectul înaintează în enunțare prin precauții, prin reluări, prin întîrzieri și insistențe al căror volum final (nu s-ar mai putea vorbi, așadar, de o simplă linie de cuvinte) face din subiect

¹ *Ibid.*, p. 129.

² *Ibid.*, p. 129.

³ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

un mare înveliș vid al vorbirii și nu acest nucleu plin care este socotit în stare să dirijeze frazele noastre din afară și de sus, astfel încît ceea ce ne apare ca un exces de subiectivitate (japonezul, se spune, enunță impresii, nu constatări) este mai degrabă un fel de subțiere, de hemoragie a subiectului într-un limbaj parcelat, fărâmițat, frînt pînă la vid"¹. Chiar de la gramatică apare faptul că în mentalitatea japonezului nu există *nimic* nici *dincoace* și nici *dincolo* de sistemul de semne prin care își reglează raporturile cu mediul ambiant. Roland Barthes se întreabă „cum ne putem noi *imagina* un verb care să fie în același timp fără subiect, fără atribut și totuși tranzitiv, ca de pildă un act de cunoaștere fără subiect cunoscător și fără obiect cunoscut“?². Pentru japonez nu poate exista nici lumea transcendentă a lui Platon, nici lumea transcendentală a lui Husserl. Lumea japonezilor nu este aparență a ceea ce nu apare, ci doar această aparență; tot ceea ce există este vizibil; invizibilul nu este nimic, sau mai precis este însuși nimicul. Într-un asemenea Weltanschauung, ideile pure n-au nici un sens. Nici o semnificație nu se află dincolo sau dincoace de semne; semnificația nu este decît raportul dintre două semne.

Cultura niponă este de aceea preponderent vizuală și tridimensională; ea e mai mult spațială de cît temporală. Léon Elders remarcă și el că în limba japoneză, viitorul ca atare lipsește. „Există o formă potențială care este folosită în loc de viitor, dar care nu are același grad de inevitabilitate ca viitorul din limbile indo-europene. Un japonez nu este sigur de viitor; el nu îndrăznește să-l afirme...“³

Un platou de mîncare este înainte de toate un tablou. Semnificația lui nu exprimă grandomania gazdei, ci raporturile sincronice și reversibile dintre diferitele feluri de mîncare. „Mîncarea occidentală, acumulată, densificată, umflată pînă la majestuos, legată de o oarecare operație de prestigiu, merge mereu către gros, mare, abundent,

¹ *Ibid.*, p. 15.

² *Ibid.*, p. 16.

³ Léon Elders, *Les rapports de la langue et de la pensée Japonaises*, în „Revue philosophique“, nr. 3, 1966, p. 400.

planturos ; cea orientală urmează o mișcare inversă, ea se desfășoară către infinitezimal..."¹. Mîncarea japoneză nu ascultă de ordinea succesivă a scrierii alfabetice tipărite, ci de ordinea simultană a culturilor oralo-vizuale. La o masă japoneză „totul este ornament al altui ornament : mai întîi, pentru că pe masă, pe platou, mîncarea nu e niciodată decît o colecție de fragmente, din care nici unul nu apare privilegiat de o ordine de ingestie..."².

Pentru japonez „a mînca nu înseamnă a respecta un menu (un itinerar de farfurii), ci a desprinde, printr-o ușoară atingere de baghetă, ba o culoare, ba alta, grație unui soi de inspirație..."³. Bețișoarele japonezilor se deosebesc radical de cuțitele și furculițele noastre : ele nu taie, nu smulg, nu mutilează, nu străpung, ci aleg și ridică. „Mai înainte de toate, bagheta — forma ei o spune îndeajuns — are o funcție deictică : ea arată mîncarea, desemnează fragmentul, îl face să existe prin însuși gestul alegerii, care este indexul ; însă, prin aceasta, în loc ca ingestia să urmeze un fel de secvență mecanică, mașinală, care s-ar mărgini să înghită puțin cîte puțin părțile din aceeași farfurie, bagheta, desemnînd ceea ce alege (și deci alegînd pe moment asta și nu aia) introduce în uzajul mîncării nu o ordine, ci o fantezie și un fel de lene : în orice caz o operație inteligentă și nu una mecanică"⁴. La japonezi, distincția dintre „hrană” și „mîncare”, adică dintre natură și cultură, este mai accentuată decît la europeni și americani.

Demersul specific al gîndirii japoneze, de la individual la individual, de la indiciu la indicat, spre deosebire de demersul gîndirii europene de la individual la general și invers, se regăsește, într-un anumit fel, și în structura orașelor nipone. În Europa „conform mișcării însăși a metafizicii occidentale, pentru care orice centru este locul adevărului, centrul orașelor noastre este totdeauna *plin* : loc marcat, el este acela în care se adună și se condensează valorile civilizației : spiritualitatea (în biserici), puterea (în birouri), banii (în bănci), marfa (în

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 27.

marile magazine), vorbirea (în piețe : cafenele și plimbări) : a merge în centru înseamnă a întâlni „adevărul” social, a participa la plentitudinea superbă a „realității”¹.

În vreme ce, în Europa, a dominat ideea că universalul este superior individualului, că logica este superioară trăirii, că centrul este superior periferiei, în Japonia domină părerea că nu există decât individualul, universalul fiind neant. Așa se explică de ce Tokyo, unul din cele mai mari orașe din lume, „prezintă acest paradox : posedă un centru, dar acest centru este vid. Întregul oraș se învîrtește în jurul unui loc deopotrivă de interzis și de indiferent... Astfel, am spune că imaginarul se desfășoară circular, prin ocoluri și întoarceri, de-a lungul unui subiect vid”².

Dezinteresul japonezilor față de „general” și de „abstract” se vedește și în faptul că „cel mai mare oraș din lume este practic inclasat, spațiile care îl compun în detaliu sînt nenumite”³. Străzile din Tokyo n-au nume. În opoziție cu orașele noastre, în Tokyo „domicilierea nu este susținută de nici o abstracție ; în afara cadastrului, ea nu e decât o pură contingență : mai mult factuală decât legală, ea încetează să mai afirme conjuncția dintre o identitate și o proprietate”⁴. În mentalitatea japonezilor, abstracțiile nu pot decât să stînjenească efortul oamenilor de a înțelege contingența și variabilitatea individualului. În concepția lor, proprietățile nu se „identifică”, ci se „indică”, printr-o „atingere atît de instantanee și atît de scurtă (fără vibrație și fără reluare) încît copula ar apărea de prisos, ca remușcarea unei definiții interzise pentru totdeauna, îndepărtată. Sensul nu este decât un flash, o înțepătură de lumină...”⁵. „Toate acestea fac din experiența vizuală un element decisiv al orientării ; propoziție banală cînd e vorba de junglă sau de mărăciniiș, însă mult mai puțin banală dacă se referă la un mare oraș modern, a cărui cunoaștere este asigurată de

¹ *Ibid.*, p. 44.

² *Ibid.*, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 47.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵ *Ibid.*, p. 113.

plan, de ghid, de anuarul telefonic, într-un cuvînt de cultura imprimată și nu de practica gestuală”¹. Comparînd Tokyo cu orașele europene și americane, Roland Barthes ajunge totuși la concluzia că „raționalul nu este decît un sistem printre altele”².

Cînd un japonez împachetează un lucru, cultul aparenței capătă o strălucire deosebită. „O specialitate a pachetului japonez este că neînsemnătatea lucrului este disproporționată față de luxul învelișului”³. Darul este mai mult cutia decît obiectul pe care îl conține. De vreme ce semnificația nu este nimic altceva decît un raport între semnificanți, japonezii acordă întreaga atenție semnificantului. De altfel, „din învelitoare în învelitoare, semnificatul fuge și cînd, în fine, îl deținem (totdeauna există un mic *lucru* în pachet) el apare neînsemnat, derizoriu, de nimic..., plăcerea, cîmpul semnificantului, a fost obținută ; ceea ce japonezii transportă cu o energie neîncetată nu sînt decît semne vide”⁴.

Îmbrăcămintea japoneză îndeplinește aceeași funcție. Haina nu este semnul exterior al unei semnificații interioare. Semnificația ei este produsul exclusiv al unor diferențe sau opoziții : între bărbat și femeie, între stăpîn și supus etc. „Travesti-ul oriental nu copiază Femeia, ci o semnifică ; nu se mulează pe modelul său, ci se detașează de semnificatul său ; Feminitatea este oferită citirii, nu vederii : translație nu transgresie...”⁵

În „Bunraku”, spectacol teatral specific japonez, vocea este separată de gest — recitatorii se află pe o estradă laterală — iar gestul este separat de act — actele mînuitorilor și gesturile păpușii care se sinucide. Teatrul japonez arată gestul, dar lasă să se vadă și actul, distanțează arta de muncă, dar nu le izolează. Bunraku „refuză antinomia *însuflețit/neînsuflețit* și concediază conceptul care se ascunde în spatele oricărei însuflețiri a materiei și care este pur și simplu „sufletul”.⁶ Astfel, se diferențiază limbajele, dar se rezervă fiecăruia pro-

¹ *Ibid.*, p. 50.

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ *Ibid.*, p. 81.

pria lui scriitură. „Toate acestea — crede Roland Barthes — amintesc, bineînțeles, de efectul de distanță recomandat de Brecht. Această distanță, socotită de noi imposibilă, inutilă sau derizorie, și abandonată repede..., Bunraku ne face să înțelegem cum poate ea să funcționeze : prin discontinuuul codurilor, prin această cezură impusă diferitelor trăsături ale reprezentării, astfel încât copia elaborată pe scenă să fie nicidecum distrusă, ci spartă, striată, sustrasă contagiunii metonimice a vocii și a gestului, a sufletului și a corpului, care stingherește pe comedianul nostru”¹.

Există însă, mi se pare, o deosebire între „distanța” cerută de Brecht și aceea practică de japonezi : în primul caz, avem de-a face cu *distanța crescîndă* dintre semnificantul și semnificația spectacolului, pe de o parte, și dintre sensibilitatea și rațiunea spectatorului, pe de alta, în vreme ce în cazul al doilea este vorba de *independența* sistemului de semne față de orice semnificație din afara lui. La Brecht, distanța este menită să slujească semnificații din ce în ce mai înalte și de aceea e în creștere ; la japonezi, distanța nu este decît efectul pe care îl provoacă lipsa oricărei semnificații și de aceea e constantă.

Credința că invizibilul este inexistent îi ferește pe japonezi să transforme invizibilul în „celălalt tărîm”. Dacă mînuitorul marionetei nu este ascuns, nimeni nu mai poate să facă din el un Dumnezeu și deci „omul nu este o marionetă în mîinile divinității, ceea ce este *înăuntrul* nu mai comandă ce este *afară*”². Se poate spune că, fiind lipsită de Dumnezeu, religia japonezilor „nu mai este decît o politețe sau și mai bine spus : că religia a fost înlocuită cu politețea”³. Temenelile japoneze nu exprimă umilința celor care salută, ci o simplă politețe reciprocă ; la japonezi, salutul este o formă vidă și nu un mijloc de comunicare între două eu-ri.

Povestirea japoneză nu se referă decît la ceea ce povestește. Ea n-are nici subtext și nici subînțeles. Viața i se înfățișează japonezului ca o suprafață sensibilă și

¹ *Ibid.*, p. 75.

² *Ibid.*, p. 84.

³ *Ibid.*, p. 90.

nu ca o adâncime inaccesibilă. De pildă „haiku“, articulată pe o metafizică fără subiect și fără Dumnezeu, corespunde Mu-ului budist, lui *satori* Zen, care nu e de fel coborîre iluminativă a lui Dumnezeu, ci „trezire în fața faptului“, sesizarea lucrului ca eveniment și nu ca substanță ¹.

Lumea japonezilor este mai mult un ecran decît o scenă, o pînză veșnic mișcătoare, împletită din fenomene fără esențe. Spre deosebire de atașarea incultă față de fenomene, japonezul este detașat de fenomene, cultivîndu-le ca atare, în fragilitatea lor. „Cînd mergi — spune un maestru Zen — mulțumește-te să mergi. Cînd ești așezat, mulțumește-te să fii așezat. Însă mai presus de toate nu tergiversa!“ ².

Dacă lipsa lui Dumnezeu face imposibilă credința într-un spirit transcendent, lipsa ego-ului îi scutește pe japonezi de rătăcirea în obscuritatea conștiinței transcendente. „În Occident, oglinda este un obiect esențialmente narcisic: omul nu se gîndește la oglindă decît pentru a se privi; în Orient, oglinda este însă vidă; ea este chiar simbolul vidului simbolurilor...“ ³ Un maestru al concepției Tao spunea că spiritul omului perfect este ca o oglindă: nu apucă nimic, dar nici nu respinge nimic; el primește, dar nu păstrează.

Scriitura japoneză „eliberată de imaginea avanta-joasă pe care scriptorul vrea să o dea despre el însuși, nu exprimă, ci numai face să existe...“ ⁴.

„Împărăția semnelor?“ se întrebă Roland Barthes; și răspunde: „Da, dacă se înțelege că aceste semne sînt vide și că ritualul este fără Dumnezeu“ ⁵. Roland Barthes privește scriitura japoneză ca pe una din nenumăratele scriituri posibile, dar, în același timp, lasă impresia că i se pare superioară celei occidentale. Este însă de asemenea posibil ca mentalitatea japoneză să nu fie un *alt*

¹ *Ibid.*, p. 103.

² *Ibid.*, p. 108.

³ *Ibid.*, p. 106.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁵ *Ibidem*, p. 148.

tip de cultură, ci doar o anumită fază în dezvoltarea aceluiași tip de cultură, chiar dacă într-o formă particulară.



Toate culturile au trecut printr-o etapă iconică, în care predomina gândirea pragmatico-afectivă și deci semnificațiile nu se distanțaseră încă de semne. Unele, ca cea europeană, au evoluat, prin mecanizare și alfabetizare, până la categoriile filozofice; altele, ca cea indiană, nereușind să-și sporească puterea asupra fenomenelor, au ajuns să le refuze prin retragerea în neființă; japonezii, insulari și navigatori, au căutat să acționeze asupra fenomenelor, rafinându-și concepția lor despre lume până la un fenomenism pur, fără teism și fără egoism. Înțilnirea cu civilizația electronică i-a găsit, de aceea, mai apti decât europenii să înțeleagă și să minuiască relațiile sincronice ale tehnologiei moderne. În eră electronică în care am intrat se caută mai mult diversitatea ritmului decât uniformitatea repetiției. Lumea noastră începe să semene mai mult cu un balet decât cu un marș de soldați.

Să nu se piardă însă din vedere că civilizația electronică a venit în Japonia din Occident, unde a fost precedată de o îndelungată cultură mecanică. Sintetismul teleo-video-fonului a devenit posibil abia după multiseclarul analitism al scrierii alfabetice. Este probabil ca la un moment dat distanța crescândă dintre semnificant semnificație, implicată în tehnologia contemporană, să propulseze și gândirea japonezilor dincolo și dincoace de universul semiotic în care se desfășoară actualmente. Criza contemporană a finalității are o urgentă nevoie de prospectarea adâncă a viitorului. În cele din urmă, semnificațiile se vor desprinde și aici de semnele care le semnifică și vor porni în marea aventură a idealurilor umane. Cîndva, japonezii vor fi și ei nevoiți să depășească scrierea ideografică și să adopte alfabetul fonetic al gândirii abstracte.

„Invers decât în viața speciilor biologice, unde toți copiii seamănă între ei, în timp ce adulții se diferențiază tot mai mult, în lumea spiritului, specificitatea unuia

sau altuia dintre meridiane, fără a dispărea vreodată, este invers proporțională cu gradul de maturitate".¹

Sensul în care se dezvoltă gândirea japoneză dovedește încă o dată identitatea rațiunii umane.

Roland Barthes mărturisește în cartea sa că a călătorit în Japonia mai mult ca cititor decât ca vizitator. Însă „homo legens” este un produs al culturii alfabetice. Citirea ideogramelor se deosebește de citirea literelor. Prima declanșează o gândire iconică, în vreme ce a doua permite o gândire abstractă. Citirea ideogramelor menține gândirea în preajma sensibilității, în vreme ce lectura literelor deschide drumul spre concepte mereu mai abstracte, spre semnificații din ce în ce mai înalte. Nemulțumit de anacronismul semnificațiilor din cultura occidentală, R. Barthes se bucură că a dat de o scriitură fără semnificații metafizice. Societatea contemporană are însă nevoie nu de o cultură fără semnificații, ci de o cultură cu alte semnificații, mai potrivite cu stadiul actual al dezvoltării omenirii. Semnificațiile învechite nu pot fi înlăturate printr-o „scriitură a anti-semnificației”, ci prin noi semnificații, care, la un moment dat, se vor învechi și ele la rândul lor. Mersul culturii seamănă cu mersul pe bicicletă: orice oprire înseamnă cădere pe unul din cele două dogmatisme care mărginesc dialectica gândirii.

¹ Ion Banu, *Filozofia orientului antic*, Editura științifică, Buc., 1967, p. 398.

AL. TĂNASE

DESTINUL ARTEI ÎN CIVILIZAȚIA MODERNĂ

O MARTURISIRE

Eram de mult convins că arta ocupă un loc primordial și are o funcție primară în evoluția tuturor facultăților superioare care alcătuiesc cultura umană — pentru a mă exprima prin cuvintele lui Herbert Read —, dar la un început de înțelegere a artei moderne am parvenit mult mai târziu. Pînă în anii din urmă, mă număram printre cei care, chiar dacă nu consideră arta modernă ca fiind o nonartă, în afara posibilității de a-i aplica criterii estetice, sînt lipsiți de *disponibilitatea receptivă* pentru a și-o apropia. La Moscova îmi plăcea să revin la Galeriile Tretiakov dar Muzeul Pușkin, deși știam de existența lui, l-am descoperit cu uimire abia în urmă cu 3—4 ani. La Ermitajul leningrădean zăboveam îndelung și cutremurat în fața marilor maeștri din epoca de aur a istoriei artei, dar treceam grăbit prin sălile ce adăposteau o bogată colecție Picasso, precum și alți reprezentanți ai școlilor de avangardă ; la Paris îmi plăcea de fiecare dată să rămîn zile întregi la Luvru, dar nici nu voiam să aud de Muzeul de artă modernă.

Prilejul fericit de a vizita cîteva importante muzee ale lumii consacrate parțial sau integral artei moderne — Muzeul Pușkin din Moscova, Ermitajul leningrădean, Muzeul de artă modernă din Paris, Museum of Fine Arts — Boston, Metropolitan Museum of Art, Museum of Modern Art și Gugenheim Museum din New York și National Gallery of Art din Washington — deci contactul mai

slăruitor cu unele din cele mai bogate colecții de artă modernă din lume, a fost pentru mine ca un șoc, dacă nu în sensul unei cunoașteri de specialitate, cel puțin sub raportul receptivității față de ceea ce un iubitor de frumos poate considera că autentică înnoire și căutare în sfera conștiinței artistice a timpului nostru. S-au produs anumite mutații în spiritul meu, a avut loc un început de clarificare. Interesul *contemplativ* pentru noile experiențe artistice s-a asociat firește cu *interesul teoretic* pentru literatura de specialitate consacrată unor probleme atât de dificile ca cele pe care le ridică arta modernă. Dar poate că aceasta este încă insuficient pentru cutezanța de a împărtăși și altora unele gânduri despre arta modernă — gânduri de nespecialist, nu îndestul elaborate și confruntate cu realitatea artistică. Un filozof al culturii nu poate ignora însă una din cele mai inedite, mai tensionale și controversate modalități de afirmare ale spiritului uman, atât de problematic, din vremea noastră.

CONDIȚIA SOCIALĂ A ARTEI ȘI CRIZA CULTURII MODERNE

Arta modernă nu poate fi judecată pornind numai de la artiști, de la inovațiile lor tehnice și estetice. Ea are premize sociale și culturale care s-au modificat mereu de la sfârșitul barocului și pînă în secolul nostru. Dar nu putem înțelege evoluția artei moderne nici plecînd doar de la gusturile și preferințele noastre subiective, ci trebuie s-o situăm în contextul evoluției istorice generale, în contextul a ceea ce am putea numi criza culturii moderne, a tablei de valori pe care se întemeiază această cultură. Îndeosebi perioada care începe o dată cu *impresionismul* se caracterizează prin rapide și adesea spectaculoase inovații atât sub raport *tehnic* și *stilistic*, cît și din punct de vedere al *viziunii artistice*. „Primul lucru care poate surprinde cînd se cercetează arta modernă — scrie Joseph Emile Muller — este rapiditatea, pentru a nu spune precipitarea cu care ea a evoluat : în mai puțin de 40 ani a trecut de la impresionism la abstracționism.

Dar, lumea pe care o înfățișează această artă nu s-a transformat oare și ea într-un ritm pînă atunci, necunoscut ?"

Pînă nu de mult problemele artei moderne se discutau aproape numai în termeni de *decadență*, modern fiind aproape sinonim cu decadent. O asemenea viziune dogmatică pleca implicit sau explicit de la premiza eronată că clasicismul reprezintă un „canon absolut și obligatoriu”. Oricum ea împiedica o analiză obiectivă a problemelor artei în contextul atît de contradictoriu al culturii și civilizației moderne.

Vechea și atît de mult disputată problemă privind *esența* și *destinul* civilizației moderne afectează substanțial controversele asupra rosturilor și noilor drumuri ale artei. Nu au dispărut nici orientările antiraționaliste de sorginte romantică în lunga și nesfîrșita cohortă a celor ce denunță civilizația modernă. Opozițiile sînt uneori atît de tranșante încît arta e privită de unii ca o manifestare spirituală ce nu și-ar mai avea rostul într-o civilizație științifică sau ca o victimă a acestei civilizații, iar de alții, dimpotrivă, ca un „azil contra absurdului”. „Într-o civilizație ca a noastră, scrie Jean Onimus, separată de natură, secată de rațiune și tehnică, nu există nimic mai necesar pentru sănătatea noastră spirituală și supraviețuirea noastră. Artă, revenind la originile sale, ne ajută să rămînem oameni... ne redeschide drumul ce duce la existența profundă”. Fără artiști care merg dincolo de aparențe, în intimitatea timpului lor — arată același autor — „o comunitate umană ar fi paralizată, lipsită de *conștiința de sine*, de acea zonă a umanului alcătuită din sensibilitate și imaginație, din visuri și neliști, din mituri și dorinți”. În această viziune, arta are o *semnificație* (și o funcție) *negativă* : *confruntarea artă-civilizație*, denunțarea unei civilizații caracterizată prin *absurd* și *dezumanizare*, prin exces de raționalitate tehnică ce nu poate împiedica invazia iraționalului, și o *semnificație pozitivă* în sensul în care orice revoltă are efecte pozitive, dar nu în *universul raționalizat* al lucrurilor ci în *universul concret* al umanului.

Este cît se poate de comod, dar de-a dreptul absurd să reduci antinomiile lumii moderne la opoziția arbitrară

între știință, care ar fi prin ea însăși alienantă aservindu-l pe om ca sclav al condiției sale materiale, și artă, care ne dezvăluie o realitate umanizată încărcată de sens, cu care dialogul devine posibil ; sau, în alți termeni nu mai puțin arbitrari, între lumea absurdă a științei și lumea dezalienantă a artei, chemată să-i redea omului întreaga sa umanitate. „Este ușor de înțeles, crede Onimus, că o comunitate umană în întregime devotată cunoașterii practice și valorizării mediului tinde a nu fi decît o comunitate de automate savanți, adică de roboți“. Dar o asemenea comunitate nu poate fi decît produsul unei imaginații științifico-fantastice, întruchipare a unei noi mitologii a tehnicului și științificului și nu o comunitate umană posibilă în planul realității sociale.

Deci, iată termenii antinomiei care reeditează vechi și de mult depășite teorii cu privire la raportul civilizație-cultură : pe de o parte arta ce ar include în sine tot ce este viu și creator în cultura de azi, iar pe de altă parte, civilizația alienantă, făurită de savanți, tehnicieni, oameni de acțiune. Ca două moduri de existență diametral opuse, între care o conciliere nu mai este posibilă. Ca și cum singurii mesageri ai sufletului și destinului omenesc ar fi artiștii, iar toți ceilalți maeștri ai culturii ar fi iscălit un faustic pact cu diavolul angajîndu-se să dea tuturor operelor lor o orientare distructivă, antiumană.



Că există o criză a culturii moderne, puțini se mai îndoiesc astăzi. Diferă însă interpretarea ce se dă acestui fenomen. Pentru unii el este în întregime negativ, decadent, un fenomen morbid care semnifică nu mutații valorice radicale dar pe un fond de progres cultural și perenitate umană, ci disoluția totală, dezagregarea tuturor sistemelor de valori. Ceva aidoma unui apocalips biblic. Sînt interpretări ale ideologilor celor mai retrograzi și obscuranțiști, cuprinși de spaimă și derută în fața progreselor explozive ale științei și tehnicii contemporane, care-și leagă idealul și speranțele de forme de viață socială și spirituală iremediabil depășite, anacronice. Dar criza culturii moderne este nu numai un fenomen de disoluție axiologică dar și de trecere la forme

noi de cultură, de edificare a unor noi sisteme social-culturale. Criza culturii este deci și un fenomen de *tre-cere* de la o cultură la alta, de la o formă la alta de civilizație, de *creștere, consolidare și dezvoltare* a elementelor unei noi culturi.

Arta nu poate avea un destin aparte față de cel al culturii din care face parte. Marile probleme ale timpului nostru își găsesc și în artă o configurație specifică. Mai întâi în modul de a-și pune, formula sau reformula și rezolva propriile sale probleme interne și apoi în marșul său triumfal — dacă nu totdeauna ca realizare concretă, cel puțin ca tendință — spre viața practică, spre spațiul urbanistic al muncii și conviețuirii umane, ca *industrial designs* sau ca *estetică a vieții cotidiene*, ca *artă monumentală* menită să adapteze frumosul la configurația marilor structuri urbane sau ca *artă decorativă* — modalitate mai familiară, mai intimă a frumuseții artistice, cu mari și însemnate tradiții în anumite culturi (cum este și a noastră).

Se schimbă nu numai *condiția estetică* dar și cea *morală* a artei : *comportamentul social* nu mai este reductibil la *dilema binelui și răului*, iar atitudinea artistică nu se reduce la limitele antitezei frumos-urât. Drumurile artei ca și cele ale vieții sînt prea întortocheate pentru a putea fi surprinse, în întregime, în categorii polare. De aici nu rezultă însă că principiile ce corelează anumite categorii fundamentale ale artei și culturii și-ar fi pierdut însemnătatea și eficiența. Au fost puțin valorificate ideile lui Nietzsche — mult hulitul și nedreptățitul Nietzsche, o *conștiință critică* dintre cele mai grave asupra crizei culturii moderne — despre principiile care au stat la baza artei grecești dar care sînt inerente oricărei arte. În *Nașterea tragediei*, el a analizat *principiul apolinic al frumosului*, caracterizat prin perfecțiunea formelor, desăvîșirea armoniei și a proporțiilor, și *principiul dionisiac al vitalității*, concepută ca voință oarbă, ca febră, ca descătușare frenetică a unor energii coplesitoare. Marea artă este o sinteză a acestor principii cărora le corespund două moduri de sensibilitate estetică. Sinteza acestor principii a făcut posibilă reprezentarea *omului ideal*.

Aceste principii reapar mereu în noi și noi ipostaze iar ruptura lor este simptom de criză. Pentru a evita sau pentru a o valorifica pozitiv trebuie să îmbinăm vocația tehnico-științifică a civilizației cu libera manifestare a energiilor noastre creatoare, aceste fântâni săpate adânc în structura umană, aceste rîuri neîntinate ale percepției și imaginației.

Cineva spunea că drumul omului spre fericire nu duce numai prin conflict, duce poate mai mult prin poezie, prin culoare, prin impulsionarea idealului, prin îmbogățirea fanteziei. Pentru ca viața să fie frumoasă, ea trebuie să constituie pentru om o „vrajă” pe care tocmai arta ar avea menirea s-o întrețină, s-o alimenteze prin bogăția imaginilor sale afectiv-umane. Iată o optică larg răspîndită în lumea contemporană de spectaculoasă afirmare și ascensiune a tehnicului și științificului în viața spirituală a omului, adoptată mai ales de unii artiști și literați, un drum spre fericire care evită tot ce este conflict și obstacol, urcuș pe Golgota suferințelor umane; un model de umanitate rezultat numai din acțiunea formativă a imaginilor optimiste, tonifiante ale artei, ale acelei arte care proslăvește sublimul din om — ce poate fi mai ispititor pentru setea de perfecțiune, de echilibru clasic al oamenilor care au trăit și trăiesc convulsiile atîtor violențe și radicale răsturnări, care asistă sau participă la zdruncinarea din temelii a unor așezări de viață ce păreau statornicite pe vecie? Și totuși ce înșelătoare și utopică ipoteză! Ca și cum arta și poezia chemate să instituie un alt ideal de fericire decît cel cunoscut pînă în prezent, o alternativă la soluția conflictuală pe care ne-o indică practica social-istorică, s-ar zămisli din fondul sacralizat al umanului, într-o lume pe care n-o tulbură nici furtunile (uneori devastatoare) ale istoriei, nici furtunile (totdeauna devastatoare dar și generatoare de creație) ale sufletului omenesc; ca și cum arta nu s-ar constitui pe un sol uman brăzdat de căderi și înălțări, de tandrețe și abjecție, de sublim și grotesc, de comic și tragic. Nici măcar Cărțile „Sfinte” nu ne pot oferi idealul unor modalități nontensionale de ascendență și realizare umană. Ele oscilează, dimpotrivă, între sacralizarea suferinței ca mijloc de izbăvire a omului avînd de la origini

o hatură viciată, și imaginea simplistă, infantilă a unui paradis (în care ar dispărea și răul și sursa răului) ca ideal de fericire; a unui paradis atât de puțin ispitor încât nu a putut constitui niciodată o destul de puternică țintă morală pentru a face să dispară răul din lume.

O spune și un exeget al artei ca Worringer, care nu împărtășește întotdeauna o concepție materialistă despre esența și legile de evoluție ale artei. „Artă modernă în sens mai restrâns are cu totul alte premise sociologice și, ca funcție sociologică, este cu totul altceva“. Creativitatea spontană a instinctului și nemijlocirea trăirii senzoriale sînt înlocuite cu o cunoaștere artistică de tip constructiv și intelectual, cu un concept al creației în care *fantezia* se îmbină cu *știința*, în care *spontaneitatea afectivă* a actului creator este corelată cu disciplina intelectuală ordonatoare pînă la geometrizare a actului creator plăsmuitor de forme. Trăim într-o atmosferă în care nu numai că arta nu dispărea și nu e înlocuită de știință dar știința însăși „începe să devină artă și să lucreze cu elanul viziunii artistice“.

Este o atmosferă în care se pune problema unei arte menite nu doar să împodobească sau să consoleze ci să contribuie în mod pozitiv la ridicarea nivelului de viață al oamenilor a unei arte care „își propune să contribuie la determinarea unei atitudini active a oamenilor și nicidecum contemplativă sau admirativă față de realitate“. Argan pune problema în termeni cît se poate de tranșanți în ceea ce privește caracterul angajant și militant al artei moderne. „Dar acum contradicțiile profunde ale culturii și vieții sociale europene au atins limita tensiunii fiind gata să explodeze un conflict mondial care va schimba profund chipul și destinul Europei; arta modernă care renunțase în mod conștient la vechiul privilegiu al eternității frumosului ca să-și croiască drum în domeniul agitat al existenței istorice nu se putea sustrage de la urgența noilor probleme... Marea problemă a artei moderne, adică problema unei prezențe concrete și laborioase a artei în lumea vieții sociale și a unei participări active la luptele sale istorice va rămîne problema dominantă cel puțin pentru toată prima jumătate a secolului nostru“.

Iar o artă angajată înseamnă o artă anticonformistă, care se opune tendințelor de standardizare, alienării și existenței inautentice de viață impuse oamenilor de capitalism.

CONDIȚIA UMANISTĂ A ARTEI ȘI RECEPTIVITATEA PUBLICULUI

Una din tendințele fundamentale ale artei moderne este aceea de a cuprinde, de a explora viața psihică în *totalitatea* sa, de a evita circumscrierea în limitele unei *sensibilități* pur romantice sau a unei *raționalități* a „ideilor clare și distincte” pur clasice. De aici tentația *simbolului* încărcat de grele înțelesuri; apt să sugereze nu numai lumea vizibilă a *conștiinței vigile* dar și ceea ce numea Dostoievski *spirit subteran*. Primatul acordat uneia sau alteia din zonele subiectivității duce nu numai la sărăcirea conținutului spiritual dar și a capacităților sale expresive.

Umanismul integral pe care-l presupune strădania de a cuprinde *totalitatea* ființării umane, se opune *depersonalizării*, automatismelor, sărăcirii vieții interioare a individului, dar în mod cu totul eronat acestea sînt puse uneori pe seama raționalismului. De la un raționalism abuziv și dogmatic se trece la un iraționalism nu mai puțin dogmatic. Nici o artă nu poate năzui să contribuie cu adevărat la reconstituirea integrității ființei umane, la construirea omului ca totalitate, respingînd sau chiar denunțînd rațiunea ca pernicioasă. Este adevărat că omul nu trăiește numai cu raține și bun simț, el se hrănește și cu visuri, dar e greu să fim de acord cu Onimus că poate în imaginație omul ar avea mai multe șanse de a se regăsi pe sine, de a fi liber, că arta, călăuzită de instinctul vital „conservă printre noi spontaneitatea și misterul contra automatismului și a logicii”. Un umanism care înlocuiește unilateralitatea raționalului cu aceea a iraționalului, luminile conștiinței prin tenebrele inconștientului, nu poate fi un umanism integral deoarece nu putem considera omul ca totalitate eliminînd din alcă-

tuirea sa spirituală tocmai vocația prometeică, dimensiunea critic-constructivă a existenței sale, funcția sa civilizatoare. Atitudinea vizionară ar fi atunci pur utopică, iar visurile ar deveni din pîrghii ale fanteziei, manifestări coșmarești dizolvante dacă lipsește o motivație raționalistă dialectică.

Se spune adesea că arta modernă este plină de contradicții și că aceste contradicții ne ajută să înțelegem cît de dramatică este situația omului. Dar întotdeauna a existat o *artă modernă* a timpului respectiv, plină de contradicții și care exprimă condiția dramatică a omului. Să fim totuși de acord că dezbateră de idei, tensiunea căutătorilor, reconsiderarea valorilor și a formulelor de creație nu au atins nicicînd amploarea și diversitatea pe care le-au cunoscut în ultimul secol. Există de asemenea unele contradicții ce se pun acum cu o gravitate fără precedent. De pildă aceea dintre *artă și realitate*. Sau dintre *artă și societate*, *artă și public*. „Artă pentru public și artă pentru artiști, artă pentru profani și artă pentru cunoscători... aceasta se înfruntă astăzi din nou cu neînduplecare” (J. E. Muller).

Chiar dacă dezbateră în jurul acestei arte nu mai are loc în termenii din 1948 cînd Worringer punea problema în termenii unei rupturi dintre artă și marele public („Marele public ! scria el cu tristețe. Oameni care părăsesc îngroziți expozițiile de artă modernă și pe care i-ai putea folosi în orice furtună iconoclastă, pornită împotriva acestor tablouri”), în termenii unei *dileme culturale fundamentale*, nici astăzi nu putem vorbi despre o apropiere reală, substanțială a artei moderne de acest mare public. Rebeliunea împotriva societății burgheze a majorității artiștilor aparținînd curentelor moderne a accentuat *funcția socială* a artei dar, paradoxal, a creat în același timp o barieră a neînțelegerii dintre artă și marele public. Transformările innoitoare mergeau uneori atît de departe încît, practic, aproape toate principalele momente care marchează ascensiunea artei moderne au însemnat tot atîtea prilejuri de scandal, tot atîtea exemple de incompreensiune. Și nu e întîmplător că tocmai cei mai adînc inovatori erau și cei mai huliți de contemporanii lor. Exemplul lui Cézanne e poate cel

mai pregnant, dar nu e singurul. De aceste situații profitau apărătorii vechilor rînduieli și idealuri artistice pentru a discredita curente noi și a împiedica pătrunderea lor în conștiința publică. Uneori se foloseau pentru aceasta chiar de unele calități incontestabile ale artei noi : nonconformismul acesteia, dinamitarea stărilor de spirit comode, consolatoare, călduțe, de autosuficiență și angelică puritate, afirmarea unui spirit de revoltă sau cel puțin de nemulțumire, maturizarea conștiinței critice, un sentiment al responsabilității morale, toate acestea tulburînd puternic apele ce păreau liniștite ale existenței noastre. Omenirea a plătit destul de scump în trecut existența unor „purgatorii ale indiferenței“, opacitatea unei anumite opinii publice și a criticii de specialitate. Ar fi deosebit de instructiv un muzeu în care să fie cuprinși toți „marii refuzați ai istoriei culturii“ cum îi numește Valeriu Rîpeanu, de la Beethoven la Baudelaire, impresioniștii, Caragiale și Eugen Ionescu, Brâncuși și Arghezi. Am avea multe de învățat de la aceste lecții ale istoriei. Firește multe s-au schimbat în lume și noi am devenit oricum mai înțelepți de vreme ce un S. Becket a putut fi încoronat cu Premiul Nobel alături de un scriitor tipic pentru tradiția clasică — Fr. Mauriac. S-a înțeles mai bine decît în trecut un adevăr elementar : că arta nu poate trăi fără o continuă înnoire a formelor sale de exprimare. Iată și mărturia unui om de artă care aparține de asemenea tradiției clasice, Corneliu Baba, cu prilejul organizării unei expoziții cu operele sale la New York, orașul care concentrează atîtea valori ale artei moderne : „Încerc să înțeleg tot ceea ce se consideră valoros în artă, de la pictura grotelor din Altamira și pînă la aceea a zilelor noastre. Orizontul artei rămîne pentru mine infinit, cum infinite rămîn modalitățile de expresie și de gîndire din toate timpurile. Admir tot ceea ce consider în operele marilor pictori adevăr, pasiune și idei elevate, indiferent de manieră sau tendință“.

Arta modernă este mai puțin o artă a certitudinilor spirituale cît o artă a întrebărilor și îndoielilor. Firește, nici în trecut nu au lipsit asemenea momente și caracteristici dar nu aveau amploarea vremii noastre

și se consumau în cercurile restrinse ale celor mai mult sau mai puțin inițiați. Astăzi, asemenea probleme au devenit de interes public și social.

Oricum, lucrurile au evoluat mult, mai ales în ultimele decenii și chiar dacă, cum afirmă Muller, „arta modernă e încă departe de a câștiga adeziunea mulțimii”, nu mai există nici prăpastia de altădată. Firește, problema *realității*, a raportului subiect-obiect, nu a dispărut în concepția artei moderne, dar ea nu se reduce la figurativ și descriptiv, ci se pune în termeni noi. Mai ales, având în vedere dezvoltarea considerabilă a artei fotografice și a civilizației imaginilor vizuale — cinematograf, televiziune. Rosturile mai noi ale artei au în vedere *situația problematică* a omului în lume, dramele și ritmurile noi ale vieții într-o civilizație tehnică, noile confruntări la care este supusă conștiința sa, nevoia de *ideal moral* într-o epocă în care numai socialismul mai poate realiza o concordanță între *realitatea* și *progresul tehnic* al civilizației și dezvoltarea *multilaterală* a *conștiinței oamenilor*.

ANTITEZA NATURĂ-SPIRIT ÎN EVOLUȚIA ARTEI MODERNE

Relația natură-cultură constituie un punct de reper esențial nu numai pentru a explica geneza culturii în general, a artei în particular, dar și pentru a înțelege unele concepții mai vechi sau mai noi cu privire la însăși *esența* artei. Într-un interviu acordat criticului și istoricului literar englez George Steiner, autor al unei remarcabile și originale lucrări *Moartea tragediei*, Claude Lévi-Strauss spunea că asistăm în prezent la o revoluție în concepțiile noastre despre natură; *modelul cultural* din trecut cuprindea numeroase principii în acțiune care nu erau prezente în natură așa cum era concepută în sec. XVII sau XIX. „Astăzi prăpastia dintre natură și cultură nu este atât de mare pe cât era necesar să o presupunem acum cîțiva ani. Nu pe motivul că există mai multă natură în cultură ci mai multă cultură în natură”.

Modul de înțelegere a *relației natură-artă* reprezintă de asemenea un criteriu de distincție al unor orientări estetice care pornesc în epoca modernă de la Goethe și Schiller dar rădăcinile lor sînt mai îndepărtate, în cultura Greciei antice. Tocmai opoziția artei față de natură este ceea ce condamnă cu severitate Platon. Tudor Vianu amintea că „...pentru Goethe arta era veriga capabilă să lege pe om cu întreaga natură, pentru Schiller ea devine funcțiunea prin care omul se izolează din mijlocul ei în sublimitatea caracterului său moral”. Concepția lui Goethe se înscrie pe linia clasicismului grec; arta provine din potirul cu nectar al Minervei. Indiferent de faptul dacă acceptăm sau nu caracterizarea acestei concepții ca *naturism*, ea pune accentul pe înrudirea omului cu forțele inconștiente ale naturii, el nefiind altceva decît un interpret al frumosului natural. Dar opera de artă nu este doar un factor de unire a omului cu natura și o copie fidelă a naturii ci dispune de o anumită autonomie; este un rezultat al exercițiului *libertății și conștiinței*, al aptitudinilor sale creatoare prin care se instituie în realitate un cîmp axiologic, o lume de obiecte deosebite de natură. Paradoxul artei ar consta tocmai în aceea că ea este în același timp un produs al naturii (un fapt natural) dar și o ilustrare a forțelor psihice active, un produs al tehnicii.

După unii autori, arta modernă s-a născut dintr-o revoltă contra materiei și a tehnicilor figurative, dintr-o atitudine de respingere a obiectelor privite nu ca moduri de realizare ci ca forme de alienare a spiritului. De fapt este vorba numai de o anumită orientare din multele ce pot fi sesizate. Ea a generat „aventura spirituală a romanului psihologic”, tendința impresionistă sau cea simbolistă de a înlocui obiectele cu mărturia unor stări de spirit interioare, de a abandona lumea externă, inteligibilă, pentru abisurile și tenebrele eului interior, spiritualizarea artei.

Fără a abuza de judecăți analogice, se poate spune că cele două modalități ale artei sînt similare (dar nu identice) cu cele două tipuri de *estetică*; a) *hegeliană*, după care arta nu are o existență de sine stătătoare, ci e subordonată *spiritului universal*. La Goethe acesta

devine natura iar pentru mistici, însăși *divinitatea*, arta nefiind decât un intermediar între om și divinitate, un factor de regăsire a unității originare, paradisiace între om și „creatorul” său ; b) *galileană*, după care arta constituie o *existență autonomă*, avînd calități distincte de alte zone ale spiritului și activității omenești — religia, știința, filozofia — și nesubordonată acestora. Este o premisă pentru o tratare *ontologic-obiectivă* a artei, atît de proprie azi *esteticii structurale* sau celei *informaționale*.

Asemenea deosebiri mai mult sau mai puțin radicale de optică ontologică asupra artei au generat, cum era și firesc, deosebiri de ordin *gnoseologic* și *axiologic*. Nu a întîrziat să se ivească următoarea întrebare : care este *centrul focalizator* al artei, *resortul* său intim, *legea evoluției* sale — *senzorialul*, după modelul grecesc, sau *spiritualul*, după modelul artei *bizantine* ?

De altfel, una din prejudecățile ce stau la baza atitudinii de negare în bloc a artei moderne este înțelegerea *senzualistă* a artei în general : arta este legată de simțuri, de experiență senzorială. Din acest punct de vedere emanciparea artei ar consta nu numai în detașarea, autonomizarea sa față de natură, dar și în *spiritualizarea* sa în raport cu *simțurile* și, în general, în raport cu *materialitatea existenței umane*.

Este adevărat că spiritul plătește adesea foarte scump victoriile sale asupra materiei — victorii ce se intruchipează în *conceptele științei* și exacerbarea *funcțiilor analitice* ale inteligenței, prin *cunoașterea științifică* și activitatea pur *utilitară* dar și prin *simbolurile artei*. J. Onimus vorbește despre o *artă a delectării sensibile, erotică* și pur *anecdotică*, aparținînd unor societăți aservite, fără nerv, fără suflet, caracterizată printr-o exacerbare a materialității și decăderea spiritualității.

Dar ce înseamnă spiritualitatea în artă ? Ce se înțelege prin progresul spiritualității în artă ? Răspunsul unor autori este surprinzător de anacronic și de contrastant cu idealurile umaniste ale artei contemporane. De acord cu Onimus că pe măsura ascensiunii umanului în artă dispăre de aici Dumnezeu, se elimină sacrul, dar a

aprecia această tendință ca o profanare care transformă arta din instrument de adorație și revelație în iluzie și mijloc de juisare, înseamnă a te situa pe poziții estetice pe care încă Renașterea le-a denunțat ca fiind străine omului și afirmării sale. Sensul autentic al spiritualului este văzut deci nu în prezența umanului, polarizatoare și valorizantă, ci dincolo de uman, în suprarealitatea sacră încărcată de mister. Lumea umană ar putea să aspire la spiritualitate, să devină spirituală prin asimilarea sacralului sau prin sacralizare.

În 1919, Wilhelm Worringer aprecia arta modernă ca „revolta... spiritului împotriva conceptului de artă legat de simțuri și de natură... emancipare de cătușele legității naturale, pînă acum singurele dătătoare de fericire...” Worringer se referea în primul rînd la *expressionism* pe care-l considera ca o primă victorie hotărîtoare a spiritualului în artă împotriva senzorialului și a legilor naturii. El se întreba însă cu neliniște: „cîne știe, dacă unor generații viitoare expresionismul nu le va apărea ca o atitudine eroică de declin a artei, ca o ultimă zvîrcolire înaintea abdicării ei. Poate că ceea ce face să ne apară arta atît de apocaliptică și pe măsura unui sfîrșit de lume este tocmai această extindere spirituală a ei, această căutare cu gesturi deznădăjduite a unor posibilități de expresie, a unor condensări, această răsufare extremă a artei care-și caută aerul necesar întorcîndu-se pînă la primitivismul copilăros”. Și mai departe: „Cunosc obiecția care există pe buzele multora dintre dumneavoastră. Ei vor spune: iată, modernii cu pălăvrăgeala lor despre arta spirituală, i-au luat artei de sub picioare pămîntul sigur al senzualității și al naturii și acum cînd văd că drumul lor duce într-o infundătură, ei afirmă, fiindcă au greșit drumul, că de fapt n-ar mai exista nici un drum adevărat și că s-ar fi sfîrșit cu arta. Cei care vorbesc așa uită un lucru: că omenirea nu s-a aflat niciodată în fața liberei alegeri, senzualism sau spiritualism, ci că ea și-a urmat drumul mereu sub presiunea constrîngerii evoluției istorice. Noua generație nu a luat-o pe calea spiritualismului, fiindcă era calea *justă* ci fiindcă asta era calea ei. Nici o alta nu era deschisă. Numai aceasta îi putea primi mesajul

ei în cadrul evoluției istorice și numai ea îi putea purta sentimentul ei vital specific“.

Chiar dacă nu putem accepta înțelesul transcendent dat de Worringer conceptului de spirit (altceva și mai presus de rațiune, de intuiție spirituală, de facultățile intelectuale obișnuite), observațiile sale despre *antiteza natură-spirit* ca resort al artei sînt pătrunzătoare și instructive. Nu este vorba de eliminarea naturii ci a *legității naturale* care domină creația artistică din antichitate și Renaștere, prin care se caracterizează umanismul și clasicismul; este o dimensiune a educației artistice europene, o dogmă a creației căreia artistul noilor orientări îi opune propria sa forță spirituală creatoare, autonomă. Este nu triumful puterii de *cunoaștere senzorială* care se supune legității naturale, ci izbucnirea triumfătoare a *puterii de cunoaștere spirituală* care-și are legea în sine însăși. Dar exercițiul acestei puteri presupune totuși raportarea la altceva, un corelat necesar al dialogului artistic ca act de creație. Pentru unii alter-nativa *legii naturale* este *legea divină*: este deci o artă care înlocuiește *cunoașterea empirică* și *percepția senzorială* prin *viziune* și *revelație*. Ajunși în acest punct, se impun însă unele remarci:

— Dacă recursul la divinitate are un sens metaforic, atunci Dumnezeu se află în noi înșine, este o manieră (nu are importanță dacă e legitimă sau nu) de a desemna o ipostază superioară a spiritualului, apoteoza actului creator al spiritului;

— Dacă expresia nu are sens metaforic ci unul teologic-religios, atunci în locul legilor naturii se introduc legile divine. Dar întrucît pot fi acestea mai puțin constrîngătoare decît cele ale naturii? Sau este o mistificare a însăși legilor naturii?

Dacă teza artei ca un fenomen eminentemente spiritual are un sens pozitiv, acesta constă tocmai în eliberarea artei nu de natură ci de legile naturii. Natura continuă să trăiască în opera de artă, dar nu ca un izvor de modele și prototipuri pe care artistul nu are decît să le copie, să le imite, ci ca „o natură încă nepîngărită de păcatul originar al cunoașterii raționale, conștiente“, încă nearticulată și nefiltrată. Forța demiurgică a spiri-

tului pleacă nu de la cosmicitatea și organicitatea realului ci de la o realitate primordială mai degrabă haotică decât organizată. Spiritualizarea, ca o caracteristică a noii arte, înseamnă o ordine și o legitate, o *construcție artistică* ce izvorăște din tipare ale spiritului și nu ale naturii. În această viziune natura păstrează mereu ceva din vraja necunoscutului, o atmosferă enigmatică și fantomatică, izvor de teamă și neliniște.

De aici decurge libertatea artistului de a fi propriul său legislator, de a se abate de la legile naturii, de a le încălca. Caricatura, de exemplu, operează cu elemente ale naturii umane dar nu respectă legitățile acesteia : este, dimpotrivă, o deformare voită, „înscrisura și stenografierea spirituală a celor mai intense impresii din realitate, descătuseate de orice considerare a legității naturii” ; universul imagistic al caricaturii pare a nu avea corespondențe fizice în realitatea naturală deoarece el este construit după legi ale spiritului și nu ale realului, îngroșarea disproporționată a unor aspecte este menită să sugereze o idee despre avatarurile conștiinței și contradicțiile psihicului uman. S-a spus că în orice caricatură de Daumier sînt prefigurate orientări artistice ale secolului nostru.

Problema poate fi (și a fost) pusă și în alți termeni dar esența sa rămîne aceeași. Renunțarea totală sau parțială la naturalism în sensul respectării modelelor figurative nu a însemnat nicicînd o ruptură dintre artă și realitate. Însăși tendința legitimă a artei spre universalitate a determinat nevoia ca aceasta să-și exprime cîmpul de explorare atît în planul realității cît și în cel al psihicului uman în raport cu care conștiința mai liberă a artistului se lansează într-o mare aventură : aceea de a explora *subconștientul* și *superconștientul*, după expresia lui Giulio Carlo Argan.

Renunțarea la naturalismul imaginilor figurative și reprezentative a fost mai puțin resimțit în termeni de criză de către muzică, artă prin excelență nonfigurativă, lipsită de corespondențe fizice în lumea realului, în care înnoirile și revoluțiile moderniste privesc mai ales limbajul său specific, constituirea și organizarea structurilor sonore. În arta plastică însă șocul a fost și este resimțit

mai puternic, dar nici aici noile curente nu înseamnă, atunci când avem de-a face cu arta autentică (indiferent dacă o numim antiartă sau pur și simplu artă), renunțarea la *autenticitate spirituală*, la caracterul *immanent* al artei. Numai că sînt necesare mijloace noi de expresie, o condensare plastică a gîndului, a ideii. Pictura unui Mondrian sau Klee și Kandinsky ca și sculptura lui Brâncuși și Moore sînt mai aproape de muzică tocmai pentru că ele ne fac să trăim, să „vedem” ideii, reprezintă o esențializare și simbolizare a gîndului abstract și a emoției cenzurate într-un chip similar cu procesul creator al mării arte muzicale. Omul se regăsește mai greu în această artă mai ales datorită faptului că experiența sa covârșitoare transfigurată sau reflectată, în produsele artistice și științifice ce-i marchează trecutele drumuri istorice de realizare și autorealizare era întruchipat cu precădere în sensuri polarizante de desfășurări emoționale, uneori explozive, pe de o parte, și în organizări raționale de rigoare geometrică, purificate de orice implicație afectivă, pe de altă parte.

În raport cu multe produse ale spiritului poate că această formulare să pară exagerată, dar între cele două registre ale creației deosebirea rămîne tranșantă, criteriile de apreciere ireconciliabile. „Dar o dată ce ne-am dezbărat de prejudecățile noastre naturaliste, ni se dezvăluie un nou registru de emoții estetice” (Herbert Read). *Vitalitatea* nu este apanajul artei naturaliste.

După Worringer, arta modernă ne dezvăluie o spiritualizare a expresiei în sensul antitezei dintre legitatea naturală și cea spirituală, a constrîngerii realității de către spiritul modern care impune propriile sale modele, care se împotrivește oarbei legități naturale, cursului automat al întîmplării. Iar cea dintîi izbîndă a unei atari spiritualizări ar constitui-o expresionismul. „Ceea ce este tulburător în expresionism, din punct de vedere al istoriei evoluției artistice, este faptul că expresionismul constituie prima încercare, care n-a dat înapoi în fața nici unei consecințe, de a realiza o deplină spiritualizare a expresiei. Istoriceste, pînă acum, fenomenul unei arte cu totul spiritualizate nu ne era cunoscut decît în afara ansamblului cultural modern al Europei”. Aceste

cuvinte erau scrise în 1919 când multe dintre orientările moderne în artă nu apăruseră încă sau nu-și afirmaseră suficient formula artistică novatoare.

Să medităm asupra acestui punct de vedere. El surprinde o tendință incontestabilă a artei moderne: explorarea unor noi zone ale realului dar nu ca simplă transcriere a unor impresii sau ca o redare fidelă a unor raporturi spațiale, temporale, psihice, reglementate de legile constrângătoare ale naturii, ci ca o construcție nouă al cărei model, ale cărei legi se află în noi înșine ca ființare și ca act spiritual. Putem însă fi de acord că „arta, de la Renaștere încoace, este o artă categoric individuală” și deci „categoric senzualistă”? Că experiența unei arte suprapersonale, supraindividuale, de caracter spiritualist, n-o putem găsi decât în *gotic* și *bizantin*? Sau în *barocul* care anticipa expresionismul prin biciuirea simțurilor, crispate, intensificare, supraîncălzire, prin acea „luptă deznădăjduită a eului pentru cucerirea a ceea ce este de neatins, un tragic, în care a fi învins este mai glorios decât victoria de acasă a celor ce n-au pornit niciodată la această luptă?”

Dar mă grăbesc să adaug, oare într-adevăr n-a pornit nimeni la această luptă a lui Iacob cu îngerul, a lui Faust cu Mefisto, de la baroc pînă la expresionism? Oare întreaga artă de la Renaștere pînă la expresionism nu este decât un joc al simțurilor, un exemplu de supunere a spiritului față de acțiunea constrângătoare a legilor naturii? Fără să insistăm deocamdată asupra diverselor curente artistice — impresionism, expresionism, cubism etc. — să ne referim doar la *impresionism* cu care începe de obicei orice curs de artă modernă, chiar dacă experiența sa a devenit de mult tot atît de clasică precum cea a romantismului sau realismului clasic, deoarece impresionismul pare a fi cea mai bună confirmare a ideii despre o antiteză tragică între senzorialitate și spiritualitate în artă. Nu spune însuși Woringer că pe drumul ce duce la transformarea operei de artă în manifestare a unui senzualism individual, impresionismul a însemnat „epuizarea ultimului rest din fondurile cele mai subtile senzualiste, realizată cu mijloacele impresionabilității celei mai subiective”? Și cu toate

acestea, dacă acceptăm teza sa despre spiritualizarea expresiei artistice ca o trăsătură caracteristică a artei moderne, nu putem elimina impresionismul în lumina acestor judecăți de valoare. Cu condiția de a nu înțelege spiritualul ca detașat de funcțiile sale psihice, de constituentele sale psihice, cognitive și valorizatoare. Vom înțelege atunci că impresionismul, în ciuda viziunii sale fragmentare, parcă dizolvante și individualist-subiective, reprezintă totuși o intensificare a puterii creatoare a eului, un pas hotărîtor în emanciparea sa de cătușele legilor naturale. Obiectele exterioare sînt folosite ca pretext pentru opera de legiferare artistică a spiritului. Dar care artă adevărată nu este o filtrare a realului și recompunerea sa după legi de compoziție care sînt ale lumii spirituale? Nici chiar fotografia, ca *artă fotografică* nu este o copie fidelă a realului, lipsită de selectivitate și spiritualitate, inerente actului creator.

Dacă eliminăm exagerările, îngroșarea artificială și extremistă a unor distincții legitime, antiteza spiritualitate-senzorialitate poate fi rodnică și semnificativă nu numai pentru înțelegerea unor tendințe și coordonate ale artei moderne, dar și a esenței artei în genere și a legilor evoluției sale. Este în fond o pledoarie pentru *demnitatea intelectuală superioară* a artei, care nu se limitează nicicînd și cu atît mai puțin azi să ne gîdile plăcut simțurile, să ofere apatiei și lenei intelectuale o frumusețe artistică gata digerată și macerată, fără nici un efort din partea noastră. Este una dintre cele mai dăunătoare prejudecăți că imaginile artistice, mesajul artei ar fi accesibile la nivelul senzorialității sau al impresiilor sensibile. Arta a cerut întotdeauna *efort* și *participare* din partea receptorului, dar poate niciodată acestea nu au fost atît de necesare, atît de vitale ca azi.

IMAGINE ȘI CULTURĂ

Prin unele din cele mai noi și mai lucide tendințe, arta modernă pare să fie ispitită de ambiția unei răsturnări copernicane. Abdicînd de la un rost sacerdotal, ea are curajul de a se înfățișa adesea într-o ipostază care, în aparență cel puțin, o neagă. Suprem orgoliu sau ironică demisie, această intervertire de planuri ?

Fenomenul este destul de complex și impresia de desacralizare a frumosului artistic este mai la îndemîna observației curente, decît sacralizarea estetică a realității obiective pe care o implică, astfel încît atunci cînd sacralizarea nu este repudiată pur și simplu, faptul are mai mult aerul unei concesi a bunului simț și mai puțin al unei recunoașteri ca atare. Pentru unii, *la folle du logis* — imaginația lui Alain — a luat-o razna, amenințînd lumea, iar pentru alții s-a domesticit de-a binelea, punîndu-se în slujba forțelor constructive ale rațiunii. Pe scurt, a devenit inginer, ca Faust în partea a II-a a tragediei.

Într-adevăr, prezența elementelor „inginerești”, nu numai ca mecanisme auxiliare operei, ci ca forme și structuri ce nu se sfiesc să se pretindă „consubstanțiale” este atît de dominantă încît reclamă aproape un transfer funcțional între artă și tehnologie. În acest context se vorbește adesea de tehnicizarea artei, care n-ar face decît să reflecte — în spiritul unui *nou mimesis* — tehnicizarea vieții. *Natura naturată*, tehnică, în orizontul căreia, cu voia sau fără voia sa, individul contemporan

evoluează, ca altădată într-un mediu natural, determină apariția unor noi tipare iconografice, adecvate noii semio-logii, cu puterea unei *natura naturans*, indiferentă la finalitatea cathartică a artei.

Conceptul de artă a timpului nostru, ca și acela de calitate, este un concept în permanență deschis, care nu poate fi definit, cum nu poate fi definită o geneză înainte de a fi încheiată. El se împlinește în timp. În momentul în care s-a împlinit aparține deja trecutului și o altă accepțiune a sa este așteptată. Cine își poate asuma, lucid, riscul de a spune ce este arta timpului nostru, când aceasta se naște în fiecare clipă? Fiecare artist care are conștiința adeziunii sale la sensul unei evoluții, propune cu fiecare operă o nouă accepțiune a conceptului de calitate, o nouă deschidere în orizontul contemporan al artei, un răspuns inedit la problemele estetice ale prezentului. Altfel nu interesează, cum nu interesează repetarea unui răspuns cunoscut la problemele cunoscute. Clasicismul, romantismul, impresionismul nu și-au lăsat problemele nerezolvate. Dimpotrivă, prin felul în care au rezolvat problemele estetice ale momentului istoric respectiv, își justifică și astăzi prezența în istorie ca modele strălucite de „artă a timpului nostru“. Curente artistice nu urmează unele altora pentru a-și rezolva problemele, ci pentru că, din perspectiva unora, la un moment dat, noile probleme estetice nu mai puteau fi rezolvate decît printr-o schimbare de metodologie. Această schimbare nu determină căderea operelor în desuetudine, cum greșit se afirmă sau cum aparenta și inerenta iconoclastie a oricărui început de geneză ar lăsa să se înțeleagă, ci pur și simplu precizarea unei apartenențe la un timp revolut și nimic mai mult.

Dacă satisfacția, mai mult sau mai puțin estetică, pe care o încerca omul în fața naturii a generat conceptul de frumos natural și a făcut din contemplație și reflectare argumente și scopuri supreme ale artei, nu mi se pare hazardată ipoteza că un sentiment de insatisfacție estetică în fața tehnicii invadatoare, care alungă natura, înlocuind-o în utilitate, dar nu și în frumusețe, a inversat perspectiva și a făcut din construcția și modelarea estetică a realității înconjurătoare un ideal și un

imperativ al creației. „Tehnica fără artă este brutalitate” — se alarma Ruskin, într-o vreme în care arta nu ajunsese încă la înțelegerea spiritualizării tehnicii ca un imperativ categoric al eticii sale. Speriată de invazia mecanicistă a tehnicii („Și cum vin cu drum de fier toate cîntecele pier” — răsună teribil imprecăția eminesciană), conștiința artistică a unui timp lipsit de mijloacele materiale de a interveni într-o realitate a cărei eficiență utilitară nu compensa ineficiența sa estetică, își clama în deșert disperarea și, nimic mai firesc atunci, cultiva evaziunea.

Dar dacă în patetismul acestor strigăte nu vedem numai o tendință defetistă de evadare, ci, întii de toate, gravitatea unui apel, atunci demersurile artistice contemporane, acelea pentru care „antiumanismul tehnologic” nu mai constituie un motiv de spaimă ci o realitate misterioasă și fascinantă ca un teren virgin, ne pot apărea mai puțin ca fenomene de iconoclastie și ruptură și mai mult ca niște răspunsuri destul de târzii.

De altfel, arta modernă a trecut de faza negărilor absolute. Ea își are clasicii în muzee, după cum își are și academiștii ei. Falsele antinomii care au născut concepțiile de antipictură sau antisculptură s-au perimat sau sînt pe punctul de a se perima și nu mai sperie pe nimeni, pentru că stindardele lor zdrențuite se mai flutură doar în mediile periferice ale unor forme hibride de academism avangardist. Antiarta s-a văzut, în cele din urmă, că nu este de fapt decît o nouă modalitate de a face artă, determinat de coordonatele unei epoci tehnologice, în care cu voia sau fără voia noastră intrăm, o tendință de atîtea ori dramatică și eroică (nu avem în vedere fantoșele, acestea s-au găsit în toate curentele și în toate timpurile, nimeni nu mai știe astăzi de ele) de a răspunde în termeni actuali la problemele estetice ale umanismului modern.

În spiritul noului umanism, prezența umană în artă nu este dată numai de abordarea portretului sau a peisajului natural pe cale de dispariție, ci, în egală măsură, cel puțin — și tocmai pentru că peisajul natural sau corelativul său estetic, frumosul natural, este pe cale de dispariție — de crearea cadrului estetic în care îi

este dat să evolueze viitorului subiect de portret : constructorul unei lumi noi.

Nu coborînd de pe soclu arta demisionează de la nobila sa menire, ci rămînînd mai departe claustrată în limitele unor granițe, atunci cînd evoluția firească a lucrurilor duce la interferența lor. Permanentizarea unei atitudini contemplative, ca și subsumarea la un ideal care vede în reflectarea pasivă un scop suprem al creației, într-o vreme în care dinamismul inteligenței și al acțiunii domină în toate domeniile materiale și spirituale, într-o vreme în care mai ales realitatea artificială (în sensul de elaborată) a tehnicii, nu oferă prin ea însăși prilejuri de satisfacție care să depășească sfera utilității confortabile, permanentizarea unei asemenea atitudini în numele purității artei echivalează de fapt cu o îndepărtare de la problemele estetice imediate ale timpului nostru.

Arta contemporană nu poate refuza mașina cibernetică sau materialele plastice din cauza „artificialității” lor, după cum omul paleolitic nu a refuzat „primitivismul” mijloacelor de care dispunea ci, acceptîndu-le, ne-a dat acele capodopere ale artei rupestre de la Lascaux sau Altamira. Nu numai că nu le poate refuza, dar are obligația, în numele umanismului unei civilizații a imaginii, să creeze — și cu aceste mijloace — echivalente contemporane ale operelor pe care tradiția milenară i le-a lăsat moștenire.

În acest context arta devine dinamică. Ea nu mai are în vedere numai crearea tabloului, a micii sau marii statui, care să-și găsească un loc într-un ansamblu arhitectonic, ci, fără să abandoneze, fără să anuleze locul tabloului de șevalet și al statuii, ea tinde prin demersurile ei constructive să transfigureze estetic orice obiect al ambianței. Ea redevine la nivelul tehnicii celei mai avansate, folclorică și colectivă, de o largă accesibilitate, pe care multiplicarea fără diminuarea calității și unicității o face democratică în sensul cel mai autentic al cuvîntului. Arta își descoperă așadar vocația ei primordială : aceea care face din fiecare obiect al uzului domestic o operă de artă și din fiecare moment o stare estetică posibilă. Iar pentru că păsările și cîntecele „naturii

naturale" tot au plerit, conștiința artistică a timpului nostru purcede să-și invente păsările și cîntecele, nu să-și scrie memoriile într-un turn de fildeș melancolic. Artistul nu mai aleargă după motiv, căci acesta se află în spiritul constructiv al umanismului contemporan. Înainte de a fi un peisaj sau o floare motivul este o *forma mentis*.

De altfel, se pare că pe măsură ce ne îndepărtăm de natură, conceptul de natură ne dă din ce în ce mai multă bătaie de cap. Poate că nici un concept nu se bucură în epoca noastră de o mai mare ambiguitate. Pentru unii, spunea Herbert Read, el semnifică experiența senzorială imediată a omului, lumea florilor, a păsărilor, a norilor ș.a.m.d., pentru alții universul, sub toate aspectele sale, de la mișcarea astrelor pînă la structurile infinitezimale ale atomilor, de la realizarea exterioară pînă la cele mai adînci straturi ale realității interioare a conștiinței.

Pentru artistul primei categorii, atitudinea contemplativă este definitorie. El nu produce, reproduce. Pentru cel din categoria a doua, se impune atitudinea dinamică, constructivă, modelatoare. Artă este o variantă umană a lumii, un act de libertate și independență față de natură, nu reprezentarea acesteia. Fascinat de varietatea perspectivelor naturii, obiective și subiective, el ambiționează să cunoască mecanismul interior al metamorfozelor, nu pentru a imita natura, ci pentru a crea în mod analogic.

Problema nu este de a stabili între cele două atitudini, ca și între formele de artă pe care le-au generat sau le generează fiecare, o ierarhie, căci aceasta ar însemna să aplicăm asupra lor același criteriu de valoare și deci a le confunda substanța. Ceea ce nu ar face decît să postuleze între ele o falsă opoziție, nu să descopere raportul de complementaritate și succesiune, existent de fapt. Nu poate fi judecată validitatea unui demers artistic dinamic, constructiv, care nu își propune să reprezinte realitatea în „imagini frumoase”, ci să construiască obiecte și acțiuni frumoase, dacă vreți, sau cum spune Gabo : „să făurească imagini noi și să le integreze ca manifestări emoționale (subl. ns.) în experiența noastră de toate zilele”, nu după gradul de reprezentare a realității, ci după ineditul uman al situației estetice, după capacitatea de invenție și construcție a realității imediate.

Arbitrarul sau caracterul „abstract” al imaginilor, invocat uneori, nu este decît un reflex al inadecvării criteriilor aplicate obiectului în discuție. Să nu aplicăm deci criteriile unei axiologii naturaliste, atunci cînd obiectul judecății noastre solicită să fie privit și examinat dintr-o perspectivă, în cazul de față constructivă.

Orientarea științifică a artistului nu este rezultatul unui capriciu profesional, al îngustimii sau al unei superficiale dorințe de modernizare, ea rezultă dintr-o convingere estetică, ideologică, profundă și lucidă, dintr-un sentiment deosebit al actualității. Receptivi la problemele estetice acute ale prezentului, ținînd de relațiile adesea obscure dintre artă, știință, tehnică, producție, artiștii adepți ai unei estetici constructive sînt preocupați nu de evocarea bucolică a unei naturi, frumoasă prin ea însăși, dar de care ne îndepărtăm, ci de proiectarea unei ambianțe, după legile umane ale artei, de *naturalizarea* estetică a naturii tehnice înconjurătoare. Artistul nu mai evocă natura ci o creează în toate amănuntele ei. În vederea realizării acestor nobile obiective, artistul este conștient că nu-și mai este sieși suficient, că uneltele sale specifice, adică, nu-i mai ajung. Colaborarea cu inginerii, tehnicienii, urbanistii, designerii, devine un imperativ al creației contemporane. Aceste cercetări și colaborări interdisciplinare nu mai sînt servite de structurile tradiționale ale învățămîntului în general, nu numai ale celui artistic. Arta, știința și tehnica nu mai sînt domenii închise, ele se întîlnesc în demersurile lor inițiale. Raționalitatea imaginii artistice, caracterul operațional al educației estetice nu impietează asupra specificității artei ci asigură doar potențarea maximă a căilor și metodelor de realizare a frumosului, și mai ales de difuzare a lui în cele mai largi straturi sociale.

Dar dacă ne situăm epoca sub semnul tutelărilor al imaginii, aceasta nu sîntem îndreptățiți s-o facem numai pentru că mijloacele tehnice pe care secolul XX ni le pune la îndemînă înlesnesc *circulația vizuală* a culturii, ci, în primul rînd, pentru că recunoaștem imaginii capacitatea și, în egală măsură, obligația de a se institui într-un act de cultură, de a deveni echivalentul spiritual al cărții. În această accepțiune imaginea artistică (am în

vedere în special artele vizuale, de la pictură sau sculptură pînă la cinematograful și chiar televiziune) nu mai poate fi înțeleasă doar ca o ilustrare, mai mult sau mai puțin didactică, a imaginilor literare sau ca o simplă reproducere a unor aspecte exterioare ale realității, la nivelul senzorialității imediate și agreabile, ci ca un dat al intelectului, cu posibilitatea de a semnifica, nu numai de a transmite semnificații, la nivelul conceptelor.

Civilizația imaginii înseamnă fără îndoială *difuzarea* imaginii, dar însemnează înainte de toate crearea imaginii pe măsura acestei difuzări. „În istoria artei, spune Herbert Read, fiecare stil s-a inspirat din tehnicile proprii ale epocii sale și, așa cum vorbim de arta epocii de piatră sau de bronz, de faptul că artiștii clasici, gotici, ai Renașterii au utilizat materialele și procedeele timpului, tot așa epoca mașinii trebuie să profite în modul cel mai natural de resursele pe care i le oferă materialele noi și *prodigioasele posibilități creatoare* (s.n.) pe care mașina le-a făcut să se nască“.

Desigur că mijloacele tehnice care îngăduie multiplicarea *exterioară* a imaginii, datorită cărora muzeul, de pildă, a devenit imaginar iar spectacolul teatral o scenă evoluînd în planul celei mai stricte și intime domesticități, au un rol determinant. A le absolutiza însă, a deduce exclusiv de aci caracterul de civilizație a imaginii și a nu vedea în aceste mijloace decît posibilități de difuzare nu și de creație, înseamnă a privi la suprafață fenomenul și implicit a acredita ideea unei epoci de consum nu de creație, a unui secol care are un trecut dar nu și un viitor, care se justifică unilateral în istorie doar prin valorificarea pasivă a culturii înaintașilor, nu și prin valorificarea ei dinamică, activă, creatoare. Prodigioasele posibilități creatoare ale tehnicii, de care vorbea unul din marii exegeți ai artei contemporane, duse pînă la ultimele lor consecințe, determină demersurile artistice ale acelor curenți care au făcut din transformarea estetică a realității obiectivul fundamental al creației. Dacă, grație acestor mijloace tehnice omul contemporan este dispensat, *parțial*, nu de efortul cunoașterii ci de dificultățile materiale ale cunoașterii, dacă, de

pildă, el poate cunoaște arta neagră sau arta Renașterii la cinematograful (în paranteză fie spus, ce excelentă *catedră cinematografică de istoria artelor* s-ar putea institui, la care nu se știe de ce cineastii se gîndesc cu atîta și nejustificată timiditate), aceasta nu se întîmplă pentru a-l transforma într-un imagofag de fotoliu, ne-selectiv și prematur blazat, pentru a-i steriliza gustul cercetării și al călătoriei, ci, dimpotrivă, pentru a-l stimula și a-i asigura o solidă bază de plecare. Cinematograful ca și televiziunea nu par să-și fi descoperit încă — decît în cazuri destul de puține — specificul estetic, modalitatea proprie de creație, rămînînd (nu numai la noi) tributare specificului tehnic al posibilităților lor. Vreau să spun că posibilitățile tehnice ale cinematografului și televiziunii, în domeniul filmului de artă în special, sînt atît de uluitoare încît pare că au inhibat capacitatea de invenție a autorilor. De aceea, el informează fără artă, creează iluzia cunoașterii, anulînd nu suscitînd interogația nativă a omului. Ca să-și ajungă scopul, teleenciclopedia ar trebui astfel gîndită și realizată încît spectatorul să nu aibă impresia că datorită ei știe tot sau multe lucruri despre atîtea lumi necunoscute, ci cît de puțin știe despre aceste lumi, fără a căror cunoaștere existența lui de acum încolo să nu mai decurgă în liniștea pe care i-o dădea ignoranța anterioară. Cinematograful și televiziunea nu dispensează de bibliotecă ci trimite în mod obligatoriu și mai acut la bibliotecă. După cum civilizația imaginii nu este opusă civilizației cărții, ci oferă infinite posibilități de lărgire a granițelor și adîncire a semnificațiilor acestora. Că nu se întîmplă așa, stă mărturie faptul că în acele țări unde tehnica imaginii (cinema și televiziune) cunoaște o extensiune extraordinară, filozofi și sociologi au atras atenția asupra „cancerului social” al imaginii, care împinge omul în afara stării de reflexie și control, făcîndu-l să înregistreze într-un fel de „hipnotism larvar”, după expresia admirabilă a lui René Huyghe. Arta însă face ca imaginea să acționeze ca un „antidot providențial” în fața acestei primejdii, spune același gînditor, una din marile conștiințe ale umanismului modern, pentru că imaginea artistică „exprimă puterea artistului de a crea o viziune

nouă, care, în loc de a sărăci lumea prin stereotipie, dimpotrivă o îmbogățește diversificînd-o dincolo de ceea ce omul obișnuit poate să se aștepte..." și „acționează asupra spectatorului invers de cum o face publicitatea, televiziunea sau cinematograful care adorm facultatea de control și antrenează docilitatea atenției". Prezența elementului artistic, prezența conștiinței estetice transfigurează tehnica și o spiritualizează, astfel încît imaginea nu mai este pur și simplu o imagine, ci „un șoc care trezește conștiința fiecăruia", nu o adoarme. Iată de ce spunem că mijloacele tehnice prin ele înșile nu determină în mod exclusiv și nu epuizează definirea conceptului de civilizație a imaginii.

Dezvoltarea științei și tehnicii contemporane, „tehnizarea" vieții cotidiene, a universului artificial în care insul este plonjat, ridică în fața umanismului modern imperativul categoric, moral, al prezenței artistice în toate domeniile vieții, nu numai în cinematograf sau televiziune, de la cele mai umile sectoare ale ambianței industriale și domestice pînă la grandioasele edificări ale urbanismului. Dominate de conștiința artistică a vremii noastre, mijloacele tehnice pot să ducă la transformarea estetică a realității obiective, astfel încît strada să dea impresia unei galerii iar vitrinele magazinelor, reclamele, să poată fi privite în unghi de vedere estetic. Apariția unor discipline ca *industrial design* al cărui obiectiv principal este ca prin crearea acelor *prototipuri artistice* — *puncte de plecare* ale seriilor industriale — să salveze *repetarea de la stereotipie*, făcînd să coincidă utilul și frumosul și, poate, implicit adevărul cu binele, ca în străvechea concepție platoniciană a frumosului. Dacă omul lumii civilizate contemporane are posibilitatea unei inserțiuni active în realitatea obiectivă, el are și obligația de a nu accepta coordonatele tehnice ale universului său ca pe niște date inexorabile ale destinului, ci de a le adapta exigențelor sale spirituale, construind realitatea ca pe o operă de artă, făcînd din ea, după expresia marelui renașcentist *una cosa mentale*. Este orgoliul și obligația conștiinței estetice contemporane.

ABSTRACTIONISM ȘI COMUNICABILITATE

Acuitatea problemei comunicabilității mesajului artei a crescut și în strînsă legătură cu tendințele încă prezente în arta modernă, de căutare a unei modalități de simțire și expresie cît mai abstracte. Franz Marc afirmase cîndva notabila idee că arta trebuie să devină cu atît mai abstractă cu cît viața devine mai rea și meschină. El dădea astfel expresie unui protest etic și social, unui crez implicat contextual în manifestul abstracționist. Abstracționismul modern poate fi așadar produsul critic al unei condiționări, iar modalitățile sale apar fie prin migrarea, uneori sofisticată, labirintică a simțirii în lumea ideilor, prin transferul sensibilității în zonele superioare ale vieții intelectuale, trăită însă nu mai puțin poetic, pasional și incandescent decît străvechea și eterna viață a sentimentului pur și genuin, fie prin căutarea ambițioasă a unor mijloace cît mai savante de exprimare, prin triturarea sau supradistilarea acestora în laboratorul complicat al creației, înscrierea elegantă și rafinată în arabesc, prin demersul stilizărilor sinusoidale, într-un cuvînt, prin alambicarea succesivă și excesivă a formei.

În primul caz sîntem în prezența unei intelectualizări *de fond* a artei ; în al doilea caz ni se oferă o artă intelectualizată mai ales în latura ei *formală*. În ambele cazuri, creația presupune o considerabilă cheltuie de energie mentală, o maximă înfierbîntare a magmei cerebrale, din care alchimia pătimașă și tenace a artistului

abstracționist urmărește obținerea unui cât mai esențializat și mai nobil cristal. Rezultatul acestei exhaustive selecții, nu este însă întotdeauna la înălțimea simțirii exprimate, iar opera rămâne opacă, uneori inaccesibilă, redusă la un semn ermetic încifrat. Firește, ambele aceste modalități pot fi întâlnite simultan, în diferite proporții sau unilateral afirmate în diferite opere sau creații, la aceiași sau diferiți creatori. Ele apar, de asemenea, nu o dată, mai puțin intransigente, amestecându-se cu figurativul, făcându-i acestuia concesii în ipostaze dintre cele mai sugestive. În cele ce urmează ne propunem, în limita posibilităților, o descriere, mai mult interogativă, a condițiilor obiective și subiective care au influențat și stimulat cu necesitate tendințele abstracționiste, tipic informale, la originile artei, ca și în zilele noastre. Cu alte cuvinte, încercăm o paralelă între abstracționismul preistoric și cel modern, precum și scrutarea viitorului acestei modalități care se lasă tot mai mult indusă în manierism și convenționalism ezoteric, suprasolicitând înțelegerea publicului, pe măsură ce se îndepărtează de ea.



Înainte de originile artei intelectuale au existat originile intelectuale înseși ale artei. Acestea au fost, și ele, la rîndul lor, condiționate de factorul spațiu și timp în cea mai materialistă accepție a termenilor. Antropologii sînt astăzi unanimi în aprecierea că omul există grație unor mutații ecologice, că fără aceste mutații n-ar fi fost nici omul. Scăpărarea palidă a primelor scînteii ale conștiinței s-a produs într-o vreme și într-un spațiu care n-au avut nimic comun cu un paradis terestru unde preadamitii ar fi încercat fericirea acelui *dolce farniente* (conceput, de altfel, postum), ci a fost un critic și penibil cadru natural și istoric care i-a silit să muncească.

Putem spune, parafrazîndu-l pe H. Weinert¹, nu numai că umanitatea n-a fost creată într-un paradis și s-a născut prin pierderea unui paradis, ci mai ales că acest paradis n-a putut exista niciodată. Conștiința para-

¹ *L'ascension intellectuelle de l'humanité*, Payot, Paris, 1946.

disului pierdut este cel mai vechi fruct imaginar al trudei și suferinței originare a omului. Dintre darurile făcute omului de către Timp, conștiința a fost de la început însoțită de amărăciune, de sentimentul slăbiciunii și al limitelor de tot felul, al dezamăgirilor pe care tot ea i le cășuna, făcându-i adesea existența mai grea decât era în realitate. Pentru ca ea să devină un izvor de încredere în viitor, o forță care să se opună cu succes destinului orb, a trebuit să treacă multă vreme. A trebuit să treacă multă vreme pînă cînd omul, conștient și mîndru de forța prodigioasă a inteligenței, înarmat de o experiență arhimilenară, să-și arunce destinului sfidarea, să opună deșertăciunii unor certitudini luminate multă vreme de credință, dar naive, pariul său cu luciditatea. În legătură cu aceasta, tot antropologii sînt aceia care recunosc faptul că diferența între maimuțele superioare și oamenii inferiori este cu mult mai mică decât cea dintre oamenii inferiori și cel mai inteligent *Homo sapiens* glaciari.

Putem călători cu gîndul și vedea cu ochii lui, în acele vremuri depărtate, *Ființa* ciudată și încă plină de mister pentru noi, care, puțin după descoperirea focului, privindu-și mîinile și descoperindu-le umbra, observîndu-le cu o primară și infantilă curiozitate, le-a reprodus urma, și a trasat pe pereții cavernelor glaciare, cu ocră, primele linii. Acestea au fost linii ondulate, urmărind incerte și șovăitoare pe acelea ale neliniștii întrebătoare. Ascultînd de ritmuri interioare, de pulsația inconștientă a sîngelui și a gîndirii ce se infiripa și ajungea pînă în vîrfurile degetelor noduroase, mîinile acestei *Ființe* și-au lăsat intenționat amprente în lutul reavăn, parcă pentru a fixa ceea ce părea mai personal și mișcător, apoi, în cele din urmă, au trecut, înconjurare de nenumărate încercări, la modelarea și retușarea mai finalizată a formelor deja găsite printre neregularitățile pereților, pentru a le pune în valoare analogia cu lucrurile și ființele înconjurătoare. Arta s-a născut din dialogul primilor oameni cu lumea. Ea a fost una dintre primele întâlniri active ale conștiinței acestora cu realitățile obiective, una dintre acele întâlniri în care omul și viața înconjurătoare, subiectul și obiectul își fac împrumuturi și se modifică reciproc.

Primele documente ale acțiunii instinctului artistic au fost rodul observației și al descoperirii analogiilor concrete, ale dorinței de fixare și perpetuare a ceea ce se dovedea mobil și nestăpinit, mai ales în afara acestei Ființe. Arta a fost așadar, de la începuturile ei, o cucerire intelectuală.

Cu timpul, o dată cu apariția mentalității magice, desenul, pictura și sculptura, muzica și dansul și-au depășit vechea lor funcționalitate biologică sau aproape pasivă, primigen intelectuală, căpătînd-o pe cea magică. Imaginea artistică, adusă în centrul ritualului magic, servea pentru prevestirea și asigurarea unor bune recolte cinegetice, succesului unei expediții războinice, împlinirii unui blestem sau unei bunevestiri ș.a.m.d. În complexul sincretic primar, magia a reprezentat mijlocul principal de cunoaștere și influențare a destinului, nucleul în care religia, filozofia, știința și arta au germinat consubstanțial timp de sute de mii de ani. Gestăția nediferențiată, haotică, amorfă a conștiinței sociale primitive a fost mai lungă decît dezvoltarea mitologiilor și cu mult mai îndelungată decît întreaga istorie a culturii.

Ca și ritualul magic convențional, imaginea artistică ajunge, și ea, cu trecerea timpului, să se canonizeze, să capete un caracter convențional și, printr-un proces de stilizare succesivă la care au concurat sute de mii de generații, să se apropie de simbol. Stilizarea avea, se pare, ea însăși un scop magic, sacralizant, pictorul primitiv fiind considerat un magician, un demiurg. Cercetarea antropologică atestă semne și simboluri datînd, în Europa, din paleoliticul recent. Stilizarea figurilor, la originea lor realiste, începe din Aurignacian. Procesul evoluează spre schematizare și simplificare în Magdalenian și atinge apogeul în Mezolitic. Michel Ragon¹ se referă la descoperirile preistoricologilor francezi care atestă că la finele magdalenianului și azilianului, pictura realistă dispărea din peșteri pentru a face loc unei arte a semnelor, a rămășișurilor și a seriilor de puncte. S-au găsit, afirmă

¹ M. Ragon, *Vingt-cinq ans d'art vivant*, Ed. Casterman, 1969, pg. 32.

Ragon, pietre de râu împodobite cu motive pictate cu ocră roșu și care „nu reprezintă nimic”, în special în Franța, la Mas-d'Azil, în caverna de la Marsoulas și în diferite localități din departamentul Aude, Haute Garonne și Ariège. Artă decorativă religioasă care se dezvoltă, își uită treptat originea și devine pur ornamentală.

Pe de altă parte, în virtutea aceluiași proces, faimoasele scene cinegetice, cu arcași fugărind vînatul, își pierd realismul original în asemenea măsură, pierd din vedere în asemenea grad obiectul reprezentat la început, încît semnificația lor convențională nu mai poate fi sesizată decît de practicieni inițiați : magicieni, vraci, preoți etc. Unii antropologi observă, fără a insista, că schematizarea figurilor și, respectiv, desfigurarea lor, trecerea în informal, în nonfigurativ, începe cu dispariția semnelor distinctive dintre sexe, astfel încît bărbații încep să fie reprezentați printr-un semn care ajunge să semene cu ceea ce în alfabetul nostru este litera *M* și notează, amuzați, că aceasta este și inițiala cuvîntului bărbat sau a celui care marchează virilitatea (măle, mascul, masculin). Astfel, treptat, cu trecerea mileniilor, figurile devin semne, semnele devin misterioase mesaje sacre, ezoterice, un fel de ansambluri pictografice, de grafie hieroglifică, un sistem de formule ideografice din care se naște litera, alfabetul, scrisul. Între geniala descoperire a focului, care a revoluționat viața speciei și limbajul articulat, oral și scris, pereții peșterilor, piatra, lemnul, osul, lucrate mai întîi grosolan și apoi cu migală, sînt martorii muți ai ridicării conștiinței artistice de la superstiția rudimentară la mit și apoi la abstracțiune.

Dacă Ernst Cassirer definea *miticul* ca fiind construcția unei lumi „structurate de haos”, s-ar putea spune tot așa de bine că demersul ancestral al cunoașterii artistice a avut o treaptă preliminară, în abstracționismul magic. Aceasta, este, de fapt, *prima lume* „structurată din haos” și care a anticipat lumea mitologiei. Acest joc, desfășurat aparent gratuit, dar creator, deosebit de activ și pătimaș, sub influența instinctului magic, cu imaginea *lăuntrică* a lumii, cu o cunoaștere subiectivă și de îndelungă elaborare a acestuia, a dat naștere fascinantului

répertoire de scheme și canoane elementare, de semne-simboluri ale abstracționismului primitiv.

Acestea sînt faptele, istoria evenimentială a genezei conștiinței artistice. Oare narațiunea obiectivă, enumerarea lor cronologică și rece ar putea ea surprinde metamorfozele, procesul social și psihologic, îndelungatul avatar ce s-a desfășurat în adîncul și intimitatea acestei conștiințe? Poate fi oare reconstituit acel sinuos și penibil proces prin care conștiința s-a căutat pe sine, dialogînd cu lumea? Independent de vechea și complexa dezbatere desfășurată în jurul posibilității reconstituirilor spirituale ale epocilor revolute, sîntem liberi și mai ales tentați să emitem unele supoziții mai mult sau mai puțin verosimile.

Primele constatări ne-au purtat spre concluzia că apariția artei a fost o cucerire de esență intelectuală. Cele ce au urmat au arătat că, o dată început, procesul stilizării reprezentărilor artistice a tins către o progresivă intelectualizare a sa, prin abstractizare, pînă la nașterea artelor decorative și a scrisului. Care sînt mobilurile sociale și psihologice mai adînci, mai imediate, condiția propriu-zis omenească, care în devenirea lor obiectivă și subiectivă au propulsat acest proces, în ce ar consta de fapt dinamica acestei fenomenologii, urmărită îndeaproape?

Pînă la un punct, afirmă H. Read, orice artă este principial abstractă, căci ce este oare experiența estetică altceva decît un răspuns dat de trupul și mintea omului armoniilor inventate sau stinghere, ce este arta decît evadare din haosul amenințător al indeterminărilor și căutarea ritmului constant al vieții? Ar fi ușor să demonstrăm, afirmă Ragon în lucrarea citată (pg. 32), că arta abstractă a existat întotdeauna, să semnalăm dezvoltarea ei din preistorie pînă în zilele noastre, saluînd în trecere artele musulmane geometrice, barocul ornamentelor împletite gaelice și vikingice, artele mero-vingiene, artele populare etc. etc.¹

¹ Se amintește mereu o veche legendă chineză despre marele maestru al curții căruia împăratul îi comandase să-i picteze cel mai frumos dragon, din cîlî s-ar fi putut picta vreodată. Lucrînd ani de-a rîndul în cea mai desăvîrșită taină, acesta ajunsese în cele din urmă să înfățișeze împăratului, mai întîi

Se poate spune că evitarea intenționată a canoanelor tradiționale, mensurabil și arbitrar statuate, în funcție de modelul natural, recidiva abaterii de la ele, a fost, din cele mai vechi timpuri, periodic, mărturia unei necesități intelectuale spontane sau conștiente de depășire și autodepășire a gândirii artistice însăși, dar și de înfruntare a amenințătoarelor, versatilelor și înșelătoarelor aparențe oferite în mereu alte variante omului de propriile simțuri, ca și de realitatea obiectivă, naturală sau socială în devenirea ei neîntreruptă și plină de noi capcane.

Arta a părăsit figurativul din neolitic, sub imperiul superstiției, al temerii de asaltul vrășmășiilor naturii și istoriei, ca și al acumulărilor unei îndelungate experiențe de viață și gândire, refugiindu-se totodată într-o reprezentare derivată sau desprinsă din natură, în cultul formei pure sau esențiale, degajată de detaliul concret, încercând să stoarcă din real o abstracțiune menită să devină, de fiecare dată, tipul ideal și imuabil al realității.

Toate acele îndepărtări voite de la *mimesis*-ul naiv și ancestral, de la canonul imitării exacte a naturii, considerate a fi condiția întruchipării idealului, a evocării și sugerării lui forțate, a potențării expresivității, precum și a unei reprezentări mai simbolice și deci mai totale, mai esențializate a obiectelor (care au înlocuit uneori reprezentarea obiectului cu un simplu desen geometric) atestă o persistentă tendință intelectualizantă în arta celor mai vechi timpuri, pentru că ea a fost totodată o tendință de exprimare simbolică a conținuturilor vieții spirituale, metamateriale, suprareale, de exaltare a aptitudinilor spiritului, a vocației sale demiurgice, opusă vicisitudinilor existenței obiective. Această tendință care a avut multă vreme rădăcini aproape instinctuale, pier-

stupefiat și apoi sufocat de indignare, un simplu arabesc. Aruncat în închisoare pentru impostură, marele pictor fu grațiat numai după ce, scotocindu-l-se atelierul, fură descoperite sute de picturi reprezentând variante de dragoni, de la cele mai realiste pînă la cele mai schematice, împăratul înțelegînd, în cele din urmă, că acea abstracțiune a dragonului fusese fructul unor numeroase și laborioase cercetări.

dute parcă în adâncimile fiziologiei umane și căreia i se datorează toate stilizările, esențializările, abstractizările și simbolizările specifice plasticii animiste primitive și celei vitaliste negre, vechii arte precolumbiene și a Oceaniei nu atestă oare o linie ce unește momentele critice în care, copleșit de neliniște existențială, înfruntând vremuri istoricește vitrege, stihii neînțelese, sau supunându-se stăpînirii lor religios transfigurate, arta a căutat cea mai scurtă cale de acces spre viață, spre misterele ei, spre depășirea sau transcenderea dificultăților de tot felul, spre domesticirea lor? Nu descifrăm oare în actul de esențializare, schița unui gest instinctiv de evadare, de protest sau de apărare a omului aflat față în față cu Haosul și căruia îi putea opune o afirmare crescîndă a autonomiei rațiunii sale? Taina, cu zgîrcenie păzită, a semnificației simbolurilor abstracte, încifrarea lor tot mai discretă și sectară, nu erau ele considerate a fi condiția păstrării de către om a stăpînirii sale asupra naturii, a comuniunii sale magice cu forțele de care avea să se teamă? „În epocile primitive, afirmă Georg Simmel, secretul avea valoare de uz și omul trăia printr-însul; pentru viața lui, nu se putea lipsi cîtuși de puțin de el: era forma sa de a poseda lucrurile”¹. Fără îndoială că procesul de abstractizare își soarbe tăria din izvoarele inteligenței însăși în continuă evoluție, tot mai stăpîină pe secretele lumii, tot mai sigură de sine, dar și din impactul ei adesea dureros sau cel puțin suspicios cu contingenta și arbitrarul condiționărilor obiective.

Astfel, prin arta civilizațiilor primitive și terorizate de precaritatea și arbitrarul existenței, dar și creator răzvrătite împotriva mizeriei acestor condiționări, produs al necesității lăuntrice, voinței de acțiune magice, de a-și supune stihiiile neînțelese, omul s-a rupt și s-a îndepărtat de natură, în calitatea sa de adversar al unui destin pe care și-l ameliora, fără să știe că o face. Această ipostază de ființă autocreată (Baudelaire o numea *supranaturală*) la care omul s-a ridicat, spre triumful lui, și care poate fi citită, descifrată încă în rudimentele

¹ G. Simmel, *Fragmente und Aufsätze*, München, Drei Masken Verlag, 1923, pag. 41.

artei abstracte primitive nu se află ea oare la originea artei intelectualizate a tuturor timpurilor de grea cumpănă sau de răscruce istorică? Apăsată de neliniști și întrebări rămase fără soluție sau încă neînțelese, conștiința artistică nu-și va căuta ea, de fiecare dată, drumul, apelînd la lumea mesajelor esențializate criptic, inițiativ codificate, mesajele-semn stilizate pînă la cea mai înaltă abstractizare? Este oare în geneza artei intelectualizate ceva din anxietatea și aprehensiunile recursului dintotdeauna al ceasului greu la serviciile Sibylei și Pythiei, ca și din confuza ambiguitate, cu respect sacralizată, a răspunsurilor lor? Nu exprimă ea, pe de altă parte, chiar de la începuturile ei, eterna și orgolioasă încheștare dintre gîndire și mister, înfruntarea tăcută, de către om, a stelelor, surprinsă cu o atît de adîncă umanitate de geniul tragediei shakespeariene?



Acestor întrebări, istoria culturii, în general, și istoria artelor, în special, le-a răspuns prin modelele și exponatele unei arte intelectualizate *în fond*, ale unei arte în care, după desprinderea, diferențierea și autonomizarea tuturor formelor conștiinței sociale, filozofia, religia, etica, politica și-au transferat, în mod mai mult sau mai puțin deschis, conținutul lor intelectual, însămînțîndu-i și fertilizîndu-i ogorul, făcîndu-l să dea recolte mature și perene. Mica și marea poezie filozofică a antichității, arta realistă și critică a tuturor timpurilor, ideologia religioasă, etico-politică a goticului, Renașterii, barocului, cea a clasicismului și neoclasicismului, filozofia poezilor și dramaturgilor romantici și neoromantici, satira și pamfletul, muzica programatică sau lirico-contemplativă atestă transcenderea artei de către o finalitate care nu-i aparține, dar care o leagă etern, printr-un nevăzut cordon ombilical, de matricea conștiinței, de contextul intelectual care a zămislit-o, „cercul de vrajă” pe care ea nu îl poate părăsi în ciuda independenței cucerite de-a lungul timpului, cu prețul unor lupte grele și îndelungate. Astfel, respingînd ingerințele celorlalte forme ale conștiinței în atelierul intim și autonom al creației, impostura și apostazia lor artistică, arta nu s-a putut

sustrage însă de la participarea, împreună cu ele, la destinul comun al cunoașterii, la Simpozionul la care, în mod implacabil, este chemată să pună întrebări și să dea răspunsuri. Artă nu-și poate renega esența intelectuală, iar intelectualizarea ei, de la origini și pînă în prezent, marchează un drum întortocheat dar sigur a cărui continuare ascendentă în viitor se profilează de pe acum.

Faimoasa comparație făcută de Gauguin, Wilde sau de Cézanne între viclenia lucidă a asasinului care înfăptuiește o crimă perfectă și creația artistului organizată în jurul creierului și întemeiată pe antecalculul rece al efectelor, definirea, de către Apollinaire, a cubismului ca fiind artă de a picta ansambluri noi cu elemente împrumutate *nu* din realitatea viziunii, ci din realitatea concepției, declarația-program a lui Kafka potrivit căreia artistul ar trebui să închidă ochii asupra lumii înconjurătoare, spre a-i deschide exclusiv asupra lumii sale lăuntrice, îndemnul adresat de Picasso pictorilor de a se autopedepsi ca Oedip pentru a putea vedea cu adevărat; aforismul lui Schönberg, după care Dumnezeu i-ar fi dat artistului un cap nu ca să se rușineze cu el, ci, în primul rînd, pentru ca să gîndească, formula lui Webern după care copacul = frunza (deoarece rădăcina = tulpina; tulpina = ramura; ramura = frunza) care legitimează reducția abstracționistă și gîndirea recurentă în artă, recomandarea pictorului Jesús Raphael Soto, făcută recent confrăților săi, ca odinioară Paul Klee, de a renunța să vadă lucrurile, în avantajul ideilor, gîndirii, deoarece „totul vine din cap, de la Idee” — sînt numai cîteva crîmpeie din marea apologie închinată fanatic de către arta modernă, frumuseții și artei intelectuale.

Fie el Apollinaire, van Doesburg, Seuphor sau Sartoris, toți comentatorii exponatelor lui Mondrian îi recunosc acestuia uriașul și epuizantul proces intelectual de elaborare a unui limbaj aspirant la universalitatea esențelor și ostil accidentalului, anorganicului, existenței nestructurate și embrionare. Libertatea și disponibilitatea speculativă a gîndirii sale artistice, forța ei de concentrare, „detașarea apolinică de subiectiv și contingent” i-au atras, din partea lui Seuphor, calificativul superlativ

de „om suveran“ care nu gîndește numai „cu mîna“ dar și cu capul, cu capul care știe să privească nu numai cu ochii trupului dar și cu cei ai spiritului, omul creator de minunate opere de artă, dar și generator de utopii („mașină de creat zei“, spunea Bergson). Pentru Seuphor, care a pierdut din vedere însă că excesul abstracției dezumanizează, arta lui Mondrian este aceea a unui umanist și nu a unui politehnician, arta care reneagă pe pictor ca *homo faber* al unui secol pozitivist, pentru a-l pune în valoare pe pictor ca *homo intellectualis*. Fascinația absolutului a făcut din creația lui Mondrian o *tentativă filozofică de cucerire a raționalității și armoniei împotriva haosului generat de război*, o expresie nobilă, îndrăzneată, eroică a tensiunii spre restabilirea echilibrului dintre antinomiile lumii, o generoasă aventură intelectuală în care idealul artistic avea să-l secondeze pe cel etic, în virtutea unui mesianism profund îngîndurat, deschis preocupărilor grave pentru soarta omului modern, conchide Seuphor. Și trebuie să o mărturisim, ceea ce interesează aci nu e atît veracitatea portretului spiritual și etic pe care Seuphor îl face lui Mondrian, ci în special contextul social și istoric în care acesta e încadrat ¹.

¹ Punctul de vedere critic față de abstracționismul consecret, radical care aspiră nu la o reorganizare semnificativă a imaginii universului ci la substituirea semnificațiilor de orice fel prin semne, conferind operei nu o valoare semantică ci una pur sintactică, îi scapă însă lui Seuphor. Seuphor nu avea să știe nici faptul că mașinile de calcul electronice de azi sînt în stare să concureze cu succes exponatele artei moderne, în special pe cele exclusiv informale, tocmai datorită faptului că organizarea sintactică a semnelor și renunțarea la demersul semantic, corespund mai bine posibilităților combinatorice ale mașinii. Produs al rațiunii consecvente imaginabilă în ipostaza Cezarului valeryst („César, calme César, le pied sur toute chose!“), idealul absolut al artei cerebrale își găsește ultima întruchipare în calculatorul electronic. Creatură intransigent lucidă, creierul electronic devine instrumentul domestic și indispensabil al serialismului, muzicii concrete, artei permutaționale și al tuturor variațiilor de artă modernă (pletură, muzică, poezie) care unesc sub egida abstracțiunii pure arta cu matematica. Tehnica exhaustivă a mașinii de calcul epuizează probabilistic resursele aleatoriei, ale entropiei, dovedindu-se adesea, pe terenul artei infor-

Dar glasul izolat al lui Pythagora sau al lui Leonardo, al lui Shelley, Poë sau Baudelaire a început, cu timpul, să-și găsească un acompaniament timid, apoi tot mai amplu orchestrat și, în cele din urmă, simfonic concertat, pus în valoare, în arta care, drept ripostă la superficialitatea, ipocrizia și agresivitatea ofertelor modului existențial al „civilizației industriale”, s-a angajat pătimaș în căutarea esențelor. Această idee, mai amplu ilustrată în altă parte, își găsește o magistrală și autentică confirmare în arta lui Brâncuși. „Întocmai ca și sculptorii din perioada greacă arhaică, spunea Giulio Carlo Argan (în alocuțiunea ținută cu prilejul Colocviului, din 1967), Brâncuși lucrează ca într-o insulă. Pentru sculptorii de odinioară, pentru sculptorii greci din perioada arhaică era insula civilizației înconjurată în întregime de târîmurile preistoriei, de târîmurile miturilor negre, de târîmurile — de fapt — ale unei concepții despre realitate, potrivnică vieții omului. Iată pentru ce creația acestor sculptori greci este atât de limpede, atât de pură în exprimarea formei. Ea reprezintă apărarea împotriva tenebrelor unei lumi care nu era încă istorie ; și acest lucru explică și grandoearea tragediei grecești, în special a celei din prima perioadă, a lui Eschil mai ales. Brâncuși lucrează și el în singurătate. În mijlocul lumii contemporane el este încercuit de o realitate care, într-un fel sau altul, contrazice munca sa de artist. De data asta nu e lumea preistoriei, nu este târîmul puterii negre, al puterii obscure a realității, este, dimpotrivă, lumea, civilizația industrială, civilizația mecanică, civilizația tehnologică”... Arătînd apoi că marele sculptor modern s-a opus tuturor reprezentărilor fictive și factice ale realității, ca și celor plat naturaliste, că el a căutat ca un adevărat înțelept, esența lucrurilor, acea esență care reconstituie unitatea lor primordială, temeliile haotice și aparentei lor diversități, G. C. Argan conchidea : „Brâncuși ne-a arătat că datorăm conștiinței istorice și morale a omului, faptul că obiecte diferite, obiecte cu totul diferite unul de altul, ne învață despre

male, superioare celei propriu-zis și nemijlocit umane. În această problemă, v. V. E. Mașek, *Artă și Matematică*, Ed. politică (în mss.).

lume — despre lumea sensibilă și despre lumea de dincolo de sensibil — adevăruri fundamentale“.

Se pare însă că intelectualizarea *de fond* a artei a cedat locul, în unele momente istorice, intelectualizării ei *de formă* și aceasta este, de fapt, răspunsul pe care unele întrebări mai sus formulate le așteaptă.

Actul de intelectualizare, reprezentînd rezultatul unui proces evolutiv de spiritualizare și perfecționare a limbajului artistic, încununarea unei culturi artistice, împinsă de condiții social-istorice favorabile, spre rafinement, nu a atins însă întotdeauna zona ermetismului, nu a trecut dincolo de limitele comunicabilului.

Jocul liber al inteligenței cu semnificații n-a depășit hotarul inteligibilului nici în cazul hispericilor sau al marilor „rhétoriciens“ care, în evul mediu și în Renaștere, au cultivat exagerarea ermetizantă și, din oroare față de simplitatea expresiei populare, de linearitatea, naturalitatea și spontaneitatea acesteia, au prețuit figurile de stil după gradul de dificultate a elaborării și înțelegerii lor. Dialectica spontanului și ideaticului, a inspirației și intelectiunii deși a favorizat uneori preemțiunea celui de-al doilea termen, în creație, n-a ieșit, nici în cazul helenismului și nici în cel al cinquecentoului, de pildă, dintre granițele posibilului uman. Pe vremea lui Ronsard, Academia de Poezie și Muzică, întemeiată de Antoine de Baïf, avea să cultive tendințele ezoterice ale polifoniei, în vederea realizării unei arte mai specializate și subtile. Procesul acesta a însemnat, după cum se știe, o simplificare a polifoniei și o tendință spre omofonie în suprapunerea vocilor, efect vădit al înrudirii spirituale, ba chiar al fuziunii intelectuale a poeziei și muzicii. Își dădeau mîna aici, ca factori stimulatori, gustul burgheziei aristocratizate, al vechii aristocrații în vigoare, ca și cel al Prințului protector, urmat de o întreagă suită de mecenazi. Renașterea și-a cultivat, alături de flora de inspirație populară, și pe aceea a unui profesionalism cult și rafinat. Simptomul intelectualizării a fost identificat și în constructivismul pictorilor renascențiști de seamă: Piero della Francesca, Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Cosima Tura, Leonardo, Rafael ș.a.

Read vede în Uccello, sub acest raport, un precursor al cubismului.

Pe anumite trepte de evoluție a culturii artistice (care nu poate fi separată etanș de cea științifică și filozofică), căutarea manieristă a formelor inedite dar complicate, înscrierea în arabesc a demersului creator, marchează o firească și organică necesitate de esență intelectuală, o irezistibilă și adesea captivantă aplecare spre experiment, o nevoie apriorică și lacomă de perfecționare savantă sau de incursiune mitologică erudită. Ajunsă la o înălțime dată a urcușului ei (concomitent cu urcușul culturii în genere), arta se oprește parcă pentru câteva clipe, permițându-și unele performanțe, licențe și capricii riscante dar nu mortale, unele îndrăznești și inovații care, bravind univocul academic, se dovedesc chiar și fecunde.

Virtuozitatea, rafinamentul ca exercitare absolut autonomă a dexterității savante a actului artistic laborios preconcept, a efectului ingenios antecalculat, pot atinge însă, uneori, accente de totală gratuitate. Ragon reproduce după Apollinaire, iar acesta după Pliniu, felul în care a luat naștere, în antichitate, una dintre primele picturi abstracte. Apelles vizitînd într-o zi atelierul colegului său Protogenes și negăsindu-l acolo, a depus, în loc de semnătură, pe una din pînzele acestuia, pregătită pentru a fi pictată, o trăsătură de penel de o excepțională subțirime și delicatețe. La întoarcere, Protogenes, observînd lineamentul și recunoscînd în el mîna lui Apelles, trase peste acesta, cu o altă culoare, o nouă linie și mai subțire, astfel încît, de data aceasta, ar fi părut că existau, de fapt, trei linii. Reîntors a doua zi, Apelles, trasă, în absența prietenului său, o nouă linie care avea să-l aducă, ulterior, pe Protogenes la desperare. Acest tablou își atrase multă vreme admirația cunoscătorilor care îl priveau fermecați ca și cînd în loc să reprezinte linii aproape invizibile el ar fi înfățișat apoteoza unor zei și zeițe.

Dar se pare că procesul poate cunoaște, de la un punct și în anumite împrejurări, extreme, momente critice. El poate deveni pasibil de dezechilibru, dacă nu chiar de un sens involutiv. Să amintim astfel faptul că Molière denunță, nu o dată, degenerarea în ridicul a unei

arte prețioase, pedante, consemnând triumful salonard al falsului rafinament și aplauzele nemeritat dăruite savantlicului impostor.

Într-adevăr, evoluția exprimării artistice spre forme criptice, ermetic încifrate, tendința spre esențializare, simplificare și schematizare abstractă, informală, pînă la renegarea analogiilor cu obiectele și la programarea edificării unei alte realități metanaturale, instituirea unei lumi a simbolurilor și a unor mijloace de expresie codificate subiectiv și arbitrar, care neagă canoanele convenționale, academizate, muzeistice, conservatoare nu sînt în afara *liniei intelectualizării* permanente și progresive a artei dar, în același timp, prin caracterul lor *unilateral*, exclusiv *formal* și deci formalist, fac dovada unei insuficiențe explicabile și prin carențele obiective și subiective ale diferitelor momente istorice. Ar fi împotriva evidenței, astfel, să ignorăm condițiile sociale și politice, îngustarea perspectivei filozofice, etice și estetice a intelectualității curților princiare și aristocratice de la sfîrșitul secolului XVI și începutul secolului următor, care au generat, o dată cu fenomenul crizei de inspirație, și pe cel de voit întortocheată exprimare, limbajul labirintic și oracular, purtător al atîtor sinonime denumiri: gongorism, marinism, efuism, cultism sau culteranism. Recrudescențele sau influențele sale de mai tîrziu, în Europa sfîrșitului de secol XIX și a începutului de secol XX, cînd simbolismul, impresionismul și expresionismul fac loc informalului abstracționist care triumfă în poezie, muzică și artele plastice, uneori pînă la cea mai deplină absconsitate, se explică prin impasul vechilor valori compromise și fronda intelectualității față de tradițiile care o trădaseră, antrenînd-o într-o înfundătură pe cît de strîmtă, pe atît de apăsătoare și întunecată. Astfel, „arta civilizațiilor rafinate dar oboșite“, ostentativ decadentă, bîntuită de o neliniște existențială menită să umple, cu „răul“ ei, vidul rămas, să denunțe șubrezenia unor valori și idealuri fără acoperire morală sau intelectuală, pustietatea conștiinței mistificatoare, după cum spunea Louis Hourticq, întîlnește, peste timpuri, pe aceea a civilizațiilor primitive, terorizate de precaritatea și arbitrarul existenței, și retransate, prin

reacție, într-o trufașă subiectivitate. Nu este, așadar, o întimplare reîntoarcerea romantică sau manieristă, faptul pătrunderii în arta modernă a măștilor negre și vechii stampe japoneze, recrudescenta hieratismului schematic al Bizanțului, reluarea primitivismului bogat în misterioase sugestii al Oceaniei, resurecția abstracționismului precolumbian sau direct preistoric. Este vorba aci de *realele* afinități spirituale pe care epoci istorice îndepărtate între ele, le pot avea, datorită unor condiții subiective pe cât de deosebite pe atât de asemănătoare. Extremele se ating, cu deosebirea că ceea ce pentru primitiv a fost necesitate lăuntrică, voință intelectuală de cunoaștere și acțiune magică, îndreptată împotriva stihiei oarbe și neînțelese, pentru artistul modern, strivit de mașinăria unei lumi înstrăinate și absurde, refugiat în el însuși, ca într-o fortăreață, a devenit, cu vremea, deși existențial determinată, o preocupare lucidă, tehnică, savantă, îndelung și permanent elaborată de demistificare furioasă sau de remistificare ostentativă, chiar și cu concursul celor mai noi și îndrăznețe cuceriri ale științei.

De fapt, diabolica perseverare în urmărirea semnului care exprimă absolutul și livrează esențele ultime, definitive, deși în aparență iraționale, ascunde tragica aspirație a omului la o *rațiune* superioară. Ațutudinea voit și desperat irațională trădează eterna și inexorabila foame, nevoie, adânc împlântată în conștiința omului, de certitudine, adevăr, autenticitate. Înconjurat și asaltat de iraționalitatea care se dă, în mod fariseic, drept raționalitate, artistul modern își caută o *ultima rație*, escaladând rațiunea însăși, abordând o suprraționalitate care face din el, în ultimă analiză, un raționalist ridicat la pătrat și la cub. Abstracționismul este, în arta modernă, culminanta celei mai deznădăjduite, mai paroxistic încordate dintre încercările rațiunii de a se smulge din plasa de păianjen a propriilor sale alienări, de a se înălța, printr-un fel de *anamnezis*, la prototipul ei original, la matricea ei arhetipală. Nacela acestui zbor și, în același timp presimțirea limanului dorit, mesajul prin care lumea esențelor îl întâmpină de departe, pe artist, rămân opera — semn, semnificantul, simbolul abstract. În virtutea acestui nou *fetishism al semnului*, care apropie pe artistul preistoric

de artistul modern, gândirea artistică a fost înțeleasă în ultima vreme, mai ales ca măiestrie a limbajului căruia i s-a conferit, fără rezerve, statut demiurgic, ca prioritate și supremație a semnificantului asupra semnificatului, ba chiar ca reducere a acestuia din urmă la primul, prin identificare, excludere sau substituție. Retrăit în fața agresiunilor unei existențe funciar irațională dar fățarnic rațională și apologetic apărută, pierdut sau bari-cadat în sinuoasa sa interioritate, artistul modern „a ou-trance” întârzie prea mult în creditul acordat fără rezerve *simbolurilor* secretate de el, în metafora originală dar strict subiectivă, în semnul care nu vrea să exprime *nimic* altceva decât incomunicabila sa absență din lume, conștiința „derelicțiunii” sale. Neîncrederea în rațiunea consacrată a operat o răsturnare de termeni. Gândirea și limbajul, concepute cândva ca indisolubil legate, au fost disociate pentru a i se recunoaște limbajului nu numai primatul, dar și monopolul adevărului, exclusivitatea au-toritatului în orice proces creator. „Cuvântul care urmărește adevărul” și-a cedat locul „adevărului” aprioric implicat în cuvânt. Astfel abstractizarea extremă, modalitate a intelectualizării *de formă* a artei, servește ca reacție protestatar-subiectivă, ca răspuns individualist, și deci a doua oară înstrăinat, la înstrăinarea obiectivă, convențională, generalizată la scara întregii societăți. Se înțelege, arta, în virtutea legilor firești care o patronează în ultimă instanță *dinlăuntru*, va recupera întârzierea critică a intelectualizării ei *de fond*. Ea își va asimila și omologa, în interesul valorificării noilor ei conținuturi, toate acele „grații lejere”, acele capricioase și semnificative spirale, sinuozități, volute și arabescuri, sugestivele cercuri, ovale și pătrate, arcuri și concoide, simboluri în care corespondențele și sinesteziile s-au cristalizat, vase-fantomă, purtătoare de mesaje indescifrabile și nălu-cile plutitoare pe mările visului fără sens, acele semne care formează patrimoniul artei moderne dar care au fost obținute adesea cu prețul maximei îndepărtări a semnificantului de semnificat, al pierderii codului necesar pătrunderii și cuprinderii oricărui conținut spiritual structurat, coerent. Pentru aceasta, arta viitorului, care face tot mai des obiectul cercetării predictive din filozofia

artei, va trebui să fie opera acelei *Ființe* care, după îndelungate rătăcirii pe mările unei Odisei interioare, își va fi regăsit sufletul, în mod obiectiv pierdut cândva, și a doua oară înstrăinat. De fapt, acesta n-ar fi un fenomen cu desăvârșire nou, în istoria artelor și literaturii. Goticul și Renașterea, manierismul și clasicismul, neoclasicismul și romantismul, realismul și suprarealismul au repus mereu problema regăsirii drumului spre viață temporar abandonat sau rătăcit, sub forma unei periodice lupte dintre „vechi și modern“. Arta, spunea Brâncuși, „nu e nici modernă, nici veche. Numai că timpul perfecționează spiritul omenesc și spiritul cere el însuși aceasta...“ Spiritul și materia, modelându-se reciproc, se întâlnesc uneori pe terenul unor confruntări care le despart vremelnice, pentru a-și regăsi apoi unitatea, în sinteze superioare. După cum abstracționismul preistoric și-a cedat locul în cele din urmă realismului plasticii arhaice, abstracționismul modern își va transfera virtuțile unor alte arte figurative în care esențializarea și sugestia își vor găsi o „nouă“ funcționalitate și măsură. Accesibilitatea operei nu va fi, în acest caz, rezultatul concesiilor reciproce ale creatorului și publicului, ci al reîntâlnirii firești dintre artă și viață, la nivelul secolului respectiv.

OBIECTUL ȘI SUBIECTUL ESTETIC

Estetica — așa ca orice disciplină cu caracter științific — trebuie să-și precizeze fără echivoc contururile unor noțiuni cu care va opera pe tot parcursul investigațiilor ei. „*Obiectul estetic*“ este o asemenea noțiune, de care nu vom putea face abstracție nici când vom aborda problemele creației și receptării operei de artă, nici atunci când vom încerca să analizăm trăsăturile esteticului din afara artei.

Se impune deci să vedem care este statutul ontologic al unui asemenea „obiect“, cum ființează el în contextul realității. Are oare obiectul estetic trăsături care există, ca fiindu-i proprii și în afara relațiilor cu obiectul ce-l receptează — sau aceste trăsături se ivesc tocmai în procesul relațiilor dintre obiect și subiect ?

Iată un pisc de munte în jurul căruia cununile de nori se încheagă și se risipesc mereu. Este astăzi îndebște socotit ca avînd trăsăturile a ceea ce numim „frumos natural“. Este un „obiect“ estetic. Care sînt însușirile sale obiectiv existente ? O înălțime mensurabilă, o formă descriptibilă, o culoare definisabilă, un amplasament spațial determinabil. Insușiri care pot fi exprimate de toate disciplinele științifice (fizica, chimia, geologia, geografia etc.), care îi analizează *materialitatea*, existentă înaintea aprecierii umane și independentă de această apreciere. Dar „frumusețea“ lui există oare în afara acestei aprecieri, în afara unei sensibilități care să-l valorizeze, în raport cu anumite criterii ?

Iată un pastel de Luchian : *Copaci la Brebu*. Un alt tip de „obiect” estetic : o operă de artă ! Care-i sînt însușirile obiective ? O pînză acoperită cu praf colorat, dispus în anumite raporturi cromatice, așezat în anumite dispoziții de formă. „Obiectul” nu exista înainte de a fi făurit de om, care l-a structurat cu *intenția* de a realiza un obiect frumos și care este privit ulterior, de alți oameni, ca atare. Ipotetic, poate ființa ca realitate materială chiar dacă nu ar mai exista oameni sau fără ca vreo conștiință umană să-l recepteze. Dar la ce s-ar reduce atunci „frumusețea” lui ?

Iată cîteva versuri de Arghezi :

*Chemarea înălțării ca spicul se-mplinise
Tărîmurile toate te așteptau deschise
Și te mutai pe ele în voia ta deplină
Scăpat de-nțelenirea pe loc și rădăcină
De-o fire cu țărîna dar dezlegat de lut
Ai început o lume din nou de la-nceput.*

Însușirile materiale, obiectuale, sînt alcătuite din cîteva urme de cerneală pe hîrtie, sau — recitate — din cîteva firave vibrații ale aerului. Dar aceste însușiri devin trăsături estetice numai în anumite condiții, cînd capătă *sens*.

Obiectul estetic are deci o *materialitate* și un *sens*. „Sensul” nu poate fi despărțit de materialitatea obiectului, cum vom vedea îndată, dar se constituie numai prin procesul reflectării *obiectului*, într-un *subiect-activ*, într-o conștiință. Exemplele anterioare au indicat elementele materiale ale obiectului estetic (natural sau artistic). Fără aceste constituențe consistente, „sensul” estetic nu poate lua ființă. În acest înțeles, am putea da dreptate lui Benedetto Croce, care spunea că arta este *intuiție sau expresie*. Altfel spus, fără expresia materială, constituită, sensul artistic este pură iluzie, *flatus vocis*. În materialitatea obiectului estetic pot fi constatate anumite date referitoare la forma lui materială, la proporțiile lui, la culorile lui, la sonoritatea lui, care au fost denumite „invarianți” estetici. După unii teoreticieni acești „invarianți” sînt condiții *sine-qua-non* ale

obiectului estetic, calități imuabile ale acestui obiect, indiferent de oscilațiile istorice ale conștiinței estetice, care, receptînd obiectele respective, le conferă *sens* estetic.

Problema nu este nouă, dar punerea ei tranșantă, explicită, în lucrări mai recente, cere o reexaminare a datelor ei fundamentale. După părerea noastră, ea se regăsește în strădaniile pozitivistice ale esteticii experimentale ale lui Fechner, care încercînd să pună temeliile unei estetici „de jos” (*von Unten*), pretindea să găsească datele *obiective* ale frumosului, acel *invariant* care rezidă în obiectul estetic și care este independent de evoluția gusturilor, deci independent de ceea ce Omul, ca realitate istorică, diacronică, aduce în aprecierea acestui „frumos”. Dezbaterile problemei s-au desfășurat de-a lungul a cîtorva decenii, la sfîrșitul veacului trecut și la începutul veacului nostru, în acea înfruntare dintre partizanii germani ai artei ca „vizualitate” (*Sichtbarkeit*), ca, de exemplu, Konrad Fiedler, și cei ai artei înțeleasă ca „empatie” (*Einfühlung*), ca Th. Lipps și J. Volkelt. Putem găsi poziții asemănătoare și în estetica franceză, unde esteticii bergsoniene, care socotea arta ca pe o cufundare prin intuiție simpatetică în miezul obiectelor i s-au opus — deși nu direct și ostentativ — tezele artei înțeleasă ca „*instauration*” de Etienne Souriau, teze care cereau o abordare a operei mai ales sub aspectul ei „reic”, „chosal”.

Pentru artele plastice, de exemplu, André Lhote a încercat să stabilească existența unor asemenea *invarianți*. În muzică, regulile, mult timp socotite sacrosancte, ale tonalității, ale armoniei și contrapunctului, puteau fi considerate ca statuînd existența unor asemenea *invarianți*. Cercetările structuraliste contemporane încearcă să stabilească coordonatele unor asemenea structuri sincrone pentru povestire, anecdotă, poezie lirică etc.

Într-o lucrare apărută în 1967, intitulată *Traité des objets musicaux*, Pierre Schaeffer, promotorul muzicii concrete, propune un tablou analitic care să permită „reperajul” unui obiect muzical. În acest tablou el indică, șapte criterii „orizontale” (masă, dinamică, timbru, armonie, profil melodic, profil de masă, „grăunțe”, alură) —

și nouă *structuri de interes* sau *atitudini perceptive distincte* — și urmărește „să descrie sau să compare obiectele muzicale în generalitatea lor”. După cum se vede, deși Schaeffer încearcă să stabilească existența unor „structuri” muzicale (în opoziție cu teza lui J. Cage asupra „informalului” în muzică) — el nu poate neglija totuși existența „atitudinii” muzicale, a raportării obiectului muzical la subiectul care îl receptează.

Structuraliștii încearcă să precizeze *trăsăturile ontice* ale obiectului artistic. Dar ei neglijează, sau nu izbuțesc, să explice prin analiza structurii acestui obiect, statutul său *axiologic*, valoarea sa estetică.

Or, *esența estetică* a operei de artă este cu totul altceva decât rezultatul unei „epoché”, unei reducții fenomenologice la structura operei, ruptă de orice context apercceptiv al subiectului. *Esența* aceasta nu poate să apară decât în acest raport contextual: *obiect-subiect social*.

Adevărul acesta este recunoscut — în mod ciudat — de structuraliști, sau de teoreticienii apropiați de ei, pentru unele arte și negat pentru altele.

Așa de exemplu, în ceea ce privește cinematograful, Allain Robbe-Grillet părăsește ascetismul „objectal” pe care îl afixa în ceea ce privește romanul, și declară: „Cu filmul, noi regăsim dimpotrivă împins la paroxism acest contact senzorial — și nu numai sensibil al operei și omului (pe care Robbe-Grillet le refuzase literaturii). Izbînd în același timp cu urechea — și ochiul, prin imensul ecran luminos și sonor care pătrunde din toate părțile sale obscure... cinematograful exercită asupra simțurilor o agresiune atît de puternică, de violentă — încît el devine cea mai *pasională* dintre arte și cea mai populară totodată”¹.

Elementele materiale ale obiectului estetic rămîn *inerte*, fără *sens*, dacă nu sînt corelate cu un subiect care să le recepteze, într-o *atitudine* specifică, una dintre ati-

¹ „Revue d'esthétique”, nr. 2—3/1967. Articolul „Brèves réflexions sur le fait de décrire une scène de cinéma”.

tudinile umane fundamentale în prezența realității. Aceasta este *atitudinea estetică*.

Spre deosebire de atitudinea practic-utilitară sau de atitudinea teoretică — atitudinea estetică transpune receptarea obiectului într-o zonă în care intenționalitatea subiectului este îndreptată într-o anume direcție. În atitudinea practică obiectul este prospectat nemijlocit, în aspectele lui fenomenale, pentru virtuțile care îl fac util în vederea realizării scopurilor legate de menținerea vieții (proprie și a speciei) și de desfășurarea ei prosperă. În atitudinea teoretico-științifică intervine medierea datorită proceselor de abstractizare și generalizare, în vederea cunoașterii esenței și legităților obiectului. În atitudinea estetică, investigația subiectului este, *ca și în atitudinea practică*, îndreptată asupra aspectelor nemijlocite, individuale, ale obiectului, dar nu în vederea „consumului” său utilitar, ci în vederea cunoașterii dezinteresate a ceea ce se află mai în adâncime decât fenomenalitatea lui, prospectare care dă subiectului o emoție, o delectare, o *bucurie spirituală* deosebită. Marx denumea, de aceea, însușirea estetică a realității, „însușire practic-spirituală”¹.

În atitudinea estetică intervine, deci, în procesul reflectării obiectului, o racordare *sine-qua-non* a cunoașterii cu emoția, a intelectului cu afectivitatea. Și cunoașterea teoretico-științifică se însoțește, de cele mai multe ori, cu bucuria omului de știință care descoperă un lucru cărui îi poartă un interes deosebit. Dar cunoașterea teoretică, ca atare, poate fi despărțită de emoție, fără să-i fie alterată întru nimic autenticitatea. Adevărul științific rămîne adevăr, chiar dacă savantul este un om placid. Receptarea estetică însă, căreia i-am lua elementul emoțional, afectiv, și-ar pierde însăși natura ei caracteristică. Vibrația emoțională este consubstanțială atitudinii estetice. De aceea nici făuritorul de „obiecte” estetice, nici contemplatorul lor, nu pot rămîne neutri, impasibili, în afara zonelor emoțional-afective ale conștiinței umane.

Atitudinea estetică presupune două acte ale subiectului în fața obiectului estetic: *cunoașterea și valori-*

¹ K. Marx, Introducere la *Critica economiei politice*.

zarea lui. Dar atât actul de cunoaștere cât și actul de valorizare au trăsături specifice, care trebuie examinate.

Cunoașterea specifică, despre care vorbim, se realizează în stadiile superioare ale atitudinii estetice, acolo unde ea se manifestă mai dens, în toată plinătatea ei : în creația și receptarea operei de artă. Obiectul *cunoașterii artistice* este altul decât al cunoașterii științifice. Fizica, chimia, biologia aduc în cîmpul cunoașterii un obiect cu legități previzibile, a cărui mișcare dialectică are, în ansamblul ei, un caracter necesar, un „obiect” care, în generalitatea și esențialitatea lui, este — din punctul de vedere al fiecărei științe — uniform și fără coloratură. Artă își proiectează însă reflectoarele asupra unui „obiect” a cărui mișcare este îndeobște imprevizibilă, a cărei esențialitate rezidă în caracterul ei individual, a cărei necesitate este mereu zguduită de surprize. „Obiectul” acesta al cunoașterii artistice este *Omul*, în *concretețea lui*, în relațiile lui cu lumea naturală și socială în care trăiește. Dacă și cîteva dintre științe își consacră preocupările lor tot Omului — acestea își rezervă ca teren de investigație *generalitatea* anumitor aspecte ale acestei specii viețuitoare, care, trăind în societate, muncește, gîndește și comunică cu semenii lui. De aceea limbajul acestor științe antropologice este, ca al oricărei științe, alcătuit din abstracții, *repetabile indefinite*. Instrumentele de cunoaștere ale artei însă — operele de artă — au caracterul de *unicat* și trăsăturile imaginilor concret-senzoriale. Aceste imagini fac cunoscută acea realitate umană cu caracter concret, imprevizibil și colorat, despre care am vorbit mai înainte.

Dacă psihologia poate descoperi în îndoielile lui Hamlet o trăsătură general umană, iar sociologia generalitatea de mentalitate a unui om al Renașterii — personajul lui Shakespeare trăiește însă prin *unicitatea lui concretă* și cunoașterea adîncimilor lui se realizează prin acele cuvinte, trăsături și acte instaurate prin *unicitatea* textului dramatic și a jocului actorului pe care-l avem în față.

Cunoașterea artistică vizează deci nu realitatea obiectivă *ca atare*, nu acea realitate neutră și fără coloratură, care este obiectul investigației științifice, ci cu-

noașterea *reacției omului în prezența realității*, în confruntarea lui cu realitatea. *Coloana fără sfârșit* a lui Brâncuși este expresia artistică a cunoașterii *reacției umane* în fața nesfârșitului spațial și temporal și nu materializarea plastică a acestui nesfârșit obiectiv. *La steaua* a lui Eminescu este numai pentru cine nu o receptează în atitudine estetică, expresia unui adevăr astronomic. Artistul însă vorbește aici în termeni *umani* și nu matematici. Pînă la steaua îndepărtată e o „cale” și nu o distanță, o „cale” pe care o resimțim în eforturi *umane* de a o străbate și nu o neutră și imperturbabilă distanță stereometrică. Luminii i-au trebui mii de ani „să ne-ajungă”. Resimțim aici, ca oameni, *durata umană* a acestei realități și nu timpul impersonal al fotonilor care traversează spațiul cosmic. Pînă și perplexitatea în fața adevărului obiectiv și extraordinar, că steaua „era pe cînd nu s-a zărit” și „azi o vedem și nu e” — este raportată, în strofa finală, tot la sentimentul omenesc al dragostei, este raportată tot la o modalitate umană, subiectivă, de reacție în fața realității. Din *Război și pace* al lui Tolstoi, nu adevărul istoric al desfășurării războaielor napoleoniene mă preocupă, cînd citesc paginile romanului, ci *reacția oamenilor* din epocă în fața evenimentelor istorice. Numai așa, o dată cu cunoașterea vom resimți și *bucuria estetică*, ce se aprinde ca o lumină ori de cîte ori o operă de artă ne face să ne aplecăm asupra a ceea ce este mai adînc în noi înșine, ca reacție umană în fața realității, ori de cîte ori cunoaștem mai nuanțat această reacție.

Cunoașterea artistică este condiționată de *făurirea* unor „obiecte” concrete. Dăltuirea marmurei și unduirea trupului dansatorului, plămădirea sunetelor, cu armoniile și ritmurile lor în mișcarea coardelor vocale sau instrumentale¹, amalgamarea clocotului pasiunilor într-o operă literară² și proporționarea volumelor, ritmarea plinurilor și golurilor într-un monument arhitectonic — toate aceste

¹ Chiar dacă notarea acestor sunete pe partitură constituie o etapă „abstractă” a creației muzicale, ea nu devine operă muzicală decît atunci cînd este executată.

² Și aici cuvintele scrise sînt o etapă inițială — rudimentară — a cunoașterii artistice, care nu devine completă decît prin stimulul imaginației cititorului.

acte ale lui *homo faber* creează „obiecte” materiale, fără de care cunoaşterea artistică a obiectului artei este imposibilă. Această *făurire* a operei de artă prin intermediul căreia se realizează actul cunoaşterii artistice reprezintă în această modalitate de cunoaştere efortul către *negentropie*, inerent oricărui fapt gnoseologic. Înlăturarea entropiei elementelor constitutive are însă aici acel caracter prodig, care dă tocmai succulenţa operei de artă, care îi conferă *polisemie*, multiplicitate de semnificaţii. În acest efort de „construire” a obiectului artistic este antrenată întreaga conştiinţă a artistului — iar în „receptarea” acestui obiect, în „construirea” percepţiei artistice, este antrenată întreaga conştiinţă a contemplatorului. Dacă pentru cunoaşterea ştiinţifică, numai activitatea raţiunii (precedată de a senzoriului) este caracteristică — în cunoaşterea artistică participarea *afectivităţii* duce tocmai la acea unitate dintre senzorial, afectiv şi intelectual, care constituie caracteristica *ideii artistice*¹.

În dezbaterile estetice din ultimul deceniu, teza operei de artă considerată ca *obiect opac* sau ca *structură* de sine stătătoare, capătă o amploare nouă, care cere o analiză mai atentă. Cercetarea structuralistă urmăreşte determinarea riguroasă a unei opere de artă, în aşa fel încât să se poată preciza ce este „universal” (şi nesupus evoluţiei) în comunicarea pe care o realizează arta. Dar spre deosebire de critica transcendentă kantiană, care găsea în *subiect* universalitatea şi necesitatea judecăţii estetice, critica structuralistă caută „universalul” în *obiectul* estetic. Pe acest drum, adepţii „noului roman” francez (pe care Alain Robbe-Grillet îl numeşte „objectal”) nu-şi propun să descrie personaje sau fapte, ci să *structureze* o „scriitură”. Iar cititorului nu i-ar rămîne altă satisfacţie estetică decât aceea de a detecta structura „scriiturii”, cu meandrele ei, cu „tensiunea” ei proprie. Roland Barthes susţine că: „Scriitorul nu se poate defini în termeni de rol sau de valoare, ci numai printr-o anumită conştiinţă a cuvîntului. Este scriitor

¹ cf. Marcel Breazu, *Cunoaşterea artistică*, Bucureşti, Ed. Academiei, 1980, p. 146—190.

acela pentru care limbajul constituie problemă, care îi încearcă profunzimea, nu *instrumentalitatea sau frumusețea*¹. Ideea de „obiect” artistic, care există prin sine, care se prezintă și nu reprezintă, s-a extins în estetica contemporană, pornindu-se de la plastică, iar în plastică de la arhitectură, ale cărei creații sînt, ca realizări artistice, într-adevăr „obiecte” create pentru ele însele (dacă excludem funcția lor utilitară) și nu pentru a re-prezenta. Maurice Raynal formulează ideea că „tabloul nu va mai reprezenta o *evocare* anecdotică, ci un soi de fapt particular, comportînd rațiunea sa de a fi, în sine”². Ideea de „construcție” devine din ce în ce mai mult independentă de faptul că compoziția artistică evocă o *semnificație* pentru cel ce receptează opera. Se încearcă astfel definirea *esteticului* numai în funcție de *obiectul* artistic, de *imanența* lui, indiferent de subiectul care-l receptează, independent deci de *transcendența socială* în care se stabilește *raportul obiect-subiect*. Această teză se regăsește și în teoria artei ca „fapt”, existent doar în momentul desfășurării lui, așa cum apare la teoreticienii „*action-painting*”-ului, la Harold Rosenberg de exemplu. Indiferent de semnificația sa, actul în sine de a picta ar reprezenta *onticul* artistic, *axiologicul* rămîne în afara considerentelor criticului³. Aceeași situație o regăsim și în compozițiile lui John Cage, pe „*piane preparate*”; Daniel Charles susține că, prin aceste compoziții, muzica „devine o artă a momentului, adică a cărei apariție este riguros sinonimă cu dispariția ei și pe care «consumația» o aduce la distrugere. Poate că aici se atinge arhetipul unei estetici a ceea ce poate fi denumit «non finito»: la limită conceptul de reînnoire a operei devine aici fără obiect”⁴. John Cage însuși declară că muzica sa este numai „*un fel nou de a asculta*, o tentativă nu de a înțelege ceva, care se spune,... ci pur și simplu o atenție la *activitatea sunetelor*”.

¹ Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, 1966, p. 47.

² Maurice Raynal, *Picasso*, Paris, 1959, p. 49.

³ Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, New York, 1959, *passim*.

⁴ Daniel Charles, *L'esthétique du „non finito” chez John Cage*, în „*Revue d'esthétique*” nr. 2—4/1968.

Din cele amintite se pot desprinde consecințele extreme care par a rezulta din anumite poziții teoretice, cu referire la relația obiect-subiect în artă. „Obiectul” artistic este golit de *semnificație umană*, accentul trece către ceea ce ar fi simpla prezență *ontică* a realizării artistului. Or, tocmai această deplasare de accent este semnificativă, în legătura ei cu atacurile date împotriva *umanului* în artă, împotriva a ceea ce prezența omului a adus ca dimensiune nouă a realității.

Dar „obiectul” artistic nu poate fi numai un obiect „opac”. Acest „obiect” are o „transparență” care îngăduie să se vadă *semnificația umană*, inclusă în actul de cunoaștere artistică. Negarea acestei transparențe duce la negarea *umanismului* artei. Sigur, această transparență nu este cristalină. Tocmai excesele esteticii naturaliste, care cere limbajului artistic o limpiditate și o univocitate identice cu ale limbajului teoretico-științific — care preconizează anularea plurivocității artei, a polisemiei operei, care vrea să înlocuiască sugestia cu aserțiunea fermă, conotativul cu denotativul — duce la lucrări seci, schematice, didacticiste, care nu reprezintă nici un act de cunoaștere științifică (pentru că, în haina fenomenului, sînt lipsite de rigoare și acuratețe logică) și nici un act de *cunoaștere artistică* (pentru că sînt lipsite tocmai de calitățile amintite, ale acestei modalități de cunoaștere).

„Transparența” obiectului artistic înseamnă numai capacitatea limbajului artistic de a sugera *semnificații*, de a oferi cunoașterii o dată cu *constatarea* realității omului concret (în relațiile lui cu lumea) — și *aprecierea* acestei realități, *valorizarea* ei, în cadrul unui sistem de referință valoric despre care vom vorbi îndată. În cunoașterea artistică, de aceea, mai accentuat decît în alte modalități de cunoaștere, *subiectul* gnoseologic este nu numai *homo sapiens* și *homo faber* ci și *homo significans*¹.

Această trăsătură specific umană, care îi dă omului capacitatea să *semnifice*, face ca obiectele, procesele, ac-

¹ cf. Marcel Breazu, *Ontic și axiologic în opera de artă*, în „Akten des XIV Internationalen Kongresses für Philosophie”, Wien, 1968.

țiunile să aibă *pentru om* nu numai realitatea lor *ontică*, ci și una *axiologică*, să ființeze nu numai ca *existențe* ci și ca *valori*. Să ne oprim puțin asupra acestui adevăr.

Existența are, cum știm, o prezență ontică independentă de conștiința umană. Înșușirile materiale ale obiectelor fără viață, ale ființelor și ale omului — ca entitate biologică specifică — există obiectiv cu și fără reflectarea lor în vreun *subiect*, înaintea și în afara oricărei conștiințe. Dar *pentru om*, această realitate există totdeauna ca relație între obiect și conștiința sa — *subiect*, — omul fiind singurul animal care „se referă” totdeauna, ansamblul conștiinței sale fiind o sinteză de sisteme de referință. Marx arată că „...obiectul meu poate fi numai confirmarea uneia din forțele mele esențiale, neputînd deci exista pentru mine decît așa cum forța mea esențială există ca aptitudine subiectivă pentru sine, pentru că sensul unui obiect... se mărginește pentru mine exact la atît cît cuprinde simțul *meu*, de aceea simțurile *omului* social sînt altele decît acele ale omului ne-social...”¹, adică ale ființei biologice existente înaintea apariției societății. Toate obiectele reale — că și propriul său trup — capătă pentru om *sens*, devin *semnificante*, în măsura în care *el le reflectă* în conștiința sa, ca factor subiectiv extrem de complex, din ce în ce mai complex pe măsură ce societatea se dezvoltă și simțurile umane devin din ce în ce mai mult *simțuri sociale* și nu simple organe biologice. În funcție de amplificarea vieții sociale, *esența umană* evoluează, devine o sinteză a cît mai numeroase determinări — dar mereu își păstrează această calitate de a fi un *centru de referință*. Lunecarea către absolutizarea acestui „centru de referință”, pînă la negarea existenței obiectelor în absența lui, duce, după cum știm, la idealism. Dar de teama acestei primejdii de absolutizare, nu ne este îngăduit să uităm că, numai în măsura în care omul se *referă* la anumite criterii (constituite obiectiv în procesul vieții sociale) el își păstrează *esența umană*.

¹ K. Marx — Fr. Engels, *Despre artă*, vol. I, Ed. politică, 1966.

Această „referire” continuă să, pentru om, lumii înconjurătoare și propriilor lui stări subiective, propriilor lui trăiri, valori.

Valorile sînt deci calități pe care le capătă, pentru om, elementele realității (obiecte, procese, fapte, stări psihologice) privite prin prisma unei atitudini umane (etice, estetice, teoretice, politice, magico-religioase), a unei colectivități (gintă, trib, clasă, națiune, popor) — atitudine determinată de factorii sociali. Pentru a putea transmite și conserva aceste valori, oamenii își făuresc limbaje, alcătuite din elemente materiale (sunete, gesturi, obiecte selectate sau făurite de om, semne grafice alcătuite din linii sau culori, formule științifice, „modele”). Aceste elemente materiale au însă *sens uman*, în măsura în care o colectivitate socială le integrează într-un anumit sistem de referință, corespunzător unei anumite scări de valori. Altfel rămîn inerte, mute, „nu pot fi citite”, devin realități materiale asociale, anumane, fără sens, incapabile să exprime și să comunice o „referință” umană. Sensul lor este grăitor numai pentru acea societate în care valorile exprimate s-au constituit în mod obiectiv, prin *aprecierea socială*, ivită în vîltoarea vieții sociale, în procesul practicii sociale, în muncă și în activitatea obștească (sau pentru cercetătorii care izbutesc, după milenii, să reconstituie măcar liniile generale ale vieții sociale pe care vicisitudinile istoriei au făcut-o la un moment anumit să dispară, ca de pildă monumentele aztece și incase, scrierea hieroglifică sau ornamentica vaselor neolitice). *Limbajele*, ca elemente materiale care vehiculează și păstrează valori umane, indice al „referirilor” neîncetate ale omului, trebuie privite tocmai de aceea în *lumina constituirii lor sociale obiective*, în procesul apariției și dezvoltării continue a omului ca ființă eminentamente socială.

Marx a arătat că : „pe de o parte, realitatea obiectivă îi apare omului, în societate, peste tot ca realitate a forțelor esențiale umane, ca realitate umană, și deci ca realitate a propriilor sale forțe esențiale, toate obiectele îi apar ca o obiectivizare a sa proprie, ca obiect care confirmă și concretizează individualitatea sa, ca obiecte ale sale, cu alte cuvinte, el însuși devine obiect”.

Această premisă nu este în opera lui Marx o simplă indicație întâmplătoare. Aici se formulează, pentru prima dată, cu o deosebită rigoare, trăsătura de bază a esenței omului ca ființă socială, radical distinctă de celelalte ființe. *Biologicul* face saltul calitativ către *uman*, când viețuitorul biman, făuritor de unelte, reflectă în conștiința sa realitatea înconjurătoare, ca pe o realitate *umană*, pentru că *traiul în societate conferă întregii realități dimensiuni noi*. Realitatea capătă semnificații, valori, sensuri, pe care numai societatea le constituie, pornind de la realitatea materială.

Trebuie să remarcăm, în acest sens, că nu numai estetica și axiologia marxistă accentuează asupra acestor adevăruri, ci și cercetări mai noi, ale unor structuraliști ca Umberto Eco sau Roland Barthes. Iată de pildă ce spune Umberto Eco¹: „Valorile versurilor sînt funcția unei selecții operatorii, versul în sine ar fi *flatus vocis* dacă n-ar fi receptat pe fondul unei poziții culturale globale care este, fie o situație psihologică, fie un tip de pregătire școlară, fie un ansamblu de mișcări practice, pe care o numim cîmp ideologic”. Valoarea este deci în funcție de acest „cîmp ideologic”, constituit în cadrul activității sociale. Firește U. Eco nu merge cu analiza pînă la cercetarea cauzelor în ultimă instanță determinante, așa cum face marxismul, dar precizările lui converg către aceleași concluzii.



• În atitudinea estetică față de realitate se manifestă, deci, o formă deosebită a relației dintre subiect și obiect. Cunoașterea teoretico-științifică constată existența unor obiecte și procese, fără să fie nevoită să le aprecieze, să le valorizeze². Celulele petalei de trandafir există

¹ Umberto Eco — *Formes et communications*, în „Revue internationale de philosophie”, nr. 81—83/1967.

² Fără îndoială că și cunoașterea științifică, într-adevăr izvoară din necesități practice și este strîns legată de practică, cum se știe, trebuie să valorifice cucentrile sale, în raport cu practica. Dar esența cunoașterii științifice, momentul „pur” al efortului teoretic, nu presupune necesitatea valorizării.

pentru biolog — și cu asta actul său de cunoaștere s-a încheiat. Pentru cine se situează însă în atitudinea estetică, dispoziția acestor celule dă o anumită *calitate* petalei, catifelarea ei, pe care el o apreciază ca „frumoasă”. Această calitate are realitate obiectivă, întrucât rezultă din structura fizico-chimică a materiei petalei — dar nu se constituie ca atare decît în momentul în care conștiința estetică o *valorizează*. Sociologul în primul rînd *constată* caracterul de masă al eroismului membrilor unei societăți eliberată de exploatare, care-și apără libertatea (și numai ca om aparținînd unei clase sociale nu poate rămîne impasibil față de această constatare), în timp ce artistul *valorizează* estetic trăsăturile sau acțiunile sociale pe care el le prezintă cu forța imaginilor artistice.

Această valorizare a realității oglindite în imaginea artistică, este *immanentă* acestei imagini. Artistul o impune cititorului, privitorului, auditoriului, prin imaginea artistică și nu printr-o argumentație retorică exterioară acesteia. Atunci cînd făuritorul unei lucrări pledează pe marginea imaginilor concret-senzoriale și ne „explică”, în limbaj teoretic, sensul lucrării sale — el nu face operă de cunoaștere artistică, lucrarea lui *nu* este artă. Engels a arătat asta, în scrisoarea lui către Minna Kautski : „...eu cred că tendința trebuie să reiasă din situația și din acțiunea însăși, fără ca să fie scoasă în evidență în mod expres...”¹ *Didacticismul* răpește artei specificul său și o lipsește de forța care dă cunoașterii artistice capacitatea de a zgudui direct pe cel ce receptează estetic opera de artă.

Dar dacă artistul impune *dinăuntru* imaginii o anumită apreciere a realității oglindite, dacă „imperativul” artistului este valabil pentru toți cei ce își însușesc estetic opera sa — înseamnă că *valoarea* conținută în imagine are o realitate obiectivă², întrucît se impune

¹ Marx-Engels, *Despre artă*, Ed. politică, 1966, vol. 1, p. 9.

² Dacă ținem seama de distincția dintre „obiectul” Artei și „conținutul” operei de artă — putem pătrunde mai ușor către sesizarea tipului de obiectivitate a valorii estetice. „Obiectul” Artei este *realitatea raportată la om*, realitate în care omul este prezent în mod actual sau potențial. „Conținutul” operei

cu *necesitate*. Marx a arătat că manifestările ideologice care sînt „socialmente valabile”, sînt obiective întrucît sînt istoriceşte determinate¹. Sensibilitatea artistică a spectatorului, a cititorului, a auditoriului *nu poate să nu o accepte*, așa cum ochiul său nu poate să nu reacționeze la un stimulus luminos, așa cum urechea lui nu poate să nu recepționeze un stimulus acustic.

Această realitate obiectivă este însă de un fel deosebit, *rezidă în obiect* pentru că altfel subiectul n-ar reacționa — independent de voința lui — la prezența ei. Dar această realitate *imanentă* obiectului se ivește numai o dată cu apariția omenirii, care o poate *valoriza* numai atunci cînd activitatea socială a omului, ca specie viețuitoare calitativ deosebită de toate celelalte, *crează, nu numai un obiect pentru subiect ci și un subiect pentru obiect* (Marx).

Pe de altă parte valoarea estetică o dată ivită, caracterul său obiectiv devine *persistent*. Întrucît arta este, cum a arătat Marx, una din formele de însușire practic-spirituală a lumii, cunoașterea artistului se întruchipează într-o realizare *materială*.

Această întruchipare materială a viziunii artistului reprezintă o *condensare și o cristalizare a conștiinței artistice a epocii*, a națiunii și a clasei sale. Ca dintr-o imensă masă de minereu, elementul prețios este extras de artist și rămîne ca o realitate obiectivă, pe care conștiința artistică a omenirii nu o mai poate ignora ulterior, căreia i se impune cu necesitate de-a lungul veacurilor. Capodoperele artistice, *materializare a cunoașterii artistice*, marile monumente arhitectonice egiptene, indiene

de artă este reflectarea estetică a acestui „obiect”, *tema ideatică și emoțională*. Aici *rezidă* valoarea estetică. Dar aici este prezentă realitatea obiectivă, într-o formă subiectivă. În măsura în care se reflectă aici „obiectualitatea” realității opera are un conținut „obiectiv”. Acest conținut obiectiv are „valoare estetică” și nu obiectul reflectat. *Valoarea are obiectivitate și nu obiectualitate*. Dacă acest conținut este denaturat printr-o reflectare subiectivistă — valoarea își pierde din obiectivitate. Dar valoarea nu este o trăsătură „obiectuală” a realității ci o calitate obiectivă a reflectării juste, în raport cu condițiile obiective care determină această reflectare în conștiința socială. Obiectualitatea este o categorie ontică — dar obiectivitatea una gnoseologică.

¹ K. Marx, *Capitalul*, vol. I, Ed. P.C.R., 1947, p. 13.

sau gotice, epopeile lui Homer, statuile lui Praxiteles sau Michelangelo, tragediile lui Shakespeare și comediile lui Molière, pânzele lui Rembrandt și desenele lui Daumier, oratoriile lui Bach și quartetele lui Beethoven, dramele muzicale ale lui Wagner și simfoniile lui Șostakovici, romanele lui Balzac, Tolstoi, Hemingway sau Șolohov, versurile lui Whitman, Eminescu sau Arghezi —, rămân ca realitate obiectivă veacuri și milenii, mărturie materială a sensibilității artistice umane.

Este necesar să amintim — pentru a înțelege limpede de ce opera de artă o dată creată *rămâne* ca realitate obiectivă — că însușirea estetică a realității nu se realizează numai în procesul creației sau receptării artei. „Natura umanizată” devine *obiectul* însușirii estetice a realității de către om, numai o dată cu apariția acelor simțuri „*specific umane*” capabile să perceapă frumusețea formei. Firește că *această* valorizare a naturii și societății de către om dispare o dată cu anihilarea oricărei conștiințe artistice. Dar în opera de artă, artistul a concretizat *tocmai* această valorizare. El a „cristalizat” aici *acest* aspect al realității, care a luat ființă numai o dată cu apariția omenirii : *aspectul estetic ! Organizînd* anumite elemente *selecționate* din realitatea infinit de variată, *structurînd* într-un anume fel aceste elemente selecționate, *semnificative* (care exprimă un *sens* dat realității) — artistul făurește un *obiect* material, opera de artă concretă, care rămîne vie ca realitate *obiectivă* estetică, cristalizată, în care este inclusă însăși această *atitudine* umană față de realitate, care este atitudinea estetică.

Prin urmare dacă actul subiectiv al însușirii estetice a realității de către om dispare o dată cu dispariția conștiinței artistice, care valorizează — *obiectul material, făurit de om*, ca chintesență a atitudinii sale estetice, nu poate să dispară pur și simplu, o dată cu ipotetica dispariție a oricărei conștiințe umane.



Unii teoreticieni contemporani ai „filozofiei valorilor” încearcă, fie o depistare a unei teorii a valorilor

încă în filozofia veche indiană, chineză sau greacă (așa cum face L. Lavelle), fie o limitare excesivă a disputării problemei, fixînd începutul acestei discuții la eseurile lui Nietzsche : *Dincolo de bine și de rău și Voința de putere* (subintitulată : „o încercare de transmutare a tuturor valorilor“). Nu se poate spune că, în treacăt, problema nu a fost pusă în diferite doctrine filozofice de la Protagoras — cu al său : „omul este măsura tuturor lucrurilor“ — prin Plotin — care în *Enneade*¹ spunea că frumusețea lucrurilor își are arhetipul în interiorul sufletului omenesc — pînă la Pascal, Descartes, Spinoza și Leibniz, care s-au referit în diferite moduri la valorificarea actelor și gîndirii umane. Problema valorii a fost însă atinsă numai incidental de toți acești gînditori — și nu în înțelesul ei modern.

Problema valorii a fost abordată, pentru prima oară, în accepția ei contemporană, de către Kant. În *Critica rațiunii pure*, în *Critica rațiunii practice* și în *Critica puterii de judecată*, Immanuel Kant încearcă să stabilească temeiurile universalității adevărului, binelui și frumosului. Aici ne interesează poziția kantiană în problema valorizării estetice, a „judecății de gust“, după terminologia sa. Judecata estetică este, după Kant, o judecată în care „puterea de imaginație (ca facultate a intuițiilor apriori) e pusă printr-o reprezentare dată neintenționat, în acord cu intelectul (ca facultate a conceptelor) și prin arta sa produce un sentiment de plăcere“...² Kant este preocupat să găsească aspectul general al acestei judecăți estetice, care să întrunească consensul unanim. Soluția dată este aceeași ca și pentru temeiurile universalității legilor logice ale cunoașterii și ale legii morale. Judecata de gust este transcendentă, universalitatea ei rezidă în apriorismul ei : „...valabilitatea universală a acestei plăceri se percepe ca unită în minte cu simpla apreciere a unui obiect. Această valabilitate ne-o reprezentăm a priori într-o judecată de gust ca regulă universală pentru puterea de judecare, valabilă pentru oricine“³.

² Kant I., *Critica puterii de judecată*, Introducere, VII.

³ *Ibidem*, I, paragraf 37.

Iată deci, că încercînd să depășească subiectivismul radical și să dea o bază de obiectivitate aprecierii estetice, Kant nu găsește decît o soluție de compromis — și dă acestei „obiectivități” trăsături care nu au legături cu realitatea obiectivă; mută cu alte cuvinte întreaga problemă în interiorul subiectivității, face din elementul de conștiință elementul primordial al valorizării estetice. Soluția lui este idealist-subiectivă. În același timp soluția conferă valorizării caracterul de etern-valabilă. Rezolvarea kantiană a problemei valorii este deci totodată idealistă și anistorică.

Hegel depășește caracterul anistoric al doctrinei lui Kant. Pentru el idealul estetic evoluează, cum știm, de-a lungul vremii și tipurile de creație artistică merg de la arta simbolică, prin arta clasică, către cea romantică — iar în interiorul fiecărui tip există o perioadă de ascensiune, de vîrf și o decădere. Dar această transformare continuă a ceea ce prețuiesc oamenii de artă, nu este — după Hegel — decît transformarea Ideii absolute. „Ideea de frumos, spunea el, este ca și ideea absolută o totalitate de elemente distincte care, ca atare, trebuie să se manifeste în afară și să se realizeze. Aceasta putem numi noi, în general, formele particulare de artă, care trebuie să fie considerate ca dezvoltarea însăși a ideilor pe care le închide în sine concepția idealului și pe care arta le aduce la lumină... Această dezvoltare *nu se împlinește în virtutea unei acțiuni exterioare* (sublinierea noastră — M.B.) ci prin forța proprie inerentă ideii însăși”¹.

Dacă sîntem aici în prezența unei înțelegeri a istoricității judecății de valoare estetice — idealismul funciar al lui Hegel denaturează sensul profund, dialectic, al aportului pozitiv al gîndirii sale. Soluția lui este idealist-obiectivă. Nu ne aflăm în fața unui subiect real — conștiința socială — care apreciază creația artistică, ci în fața unei misterioase „Idei absolute”, condamnată la veșnică prefacere.

Cu Nietzsche, filozofia valorii pășește din domeniul unor teorii care-și simțeau obligația justificării temeiului

¹ Hegel, *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, 1957, p. 309. Cartea a II-a, Introducere.

lor, în domeniul „eseistic“, al afirmațiilor fără acoperire argumentativă, care încearcă să convingă prin aserțiuni paradoxale.

Binele ca și frumosul sînt, după Nietzsche, valori care se stabilesc arbitrar, în funcție de capriciul individual. Iar dacă totuși au vreo rădăcină aceasta este „voința de putere“. E vorba prin urmare de un subiectivism radical, de bunul plac al pornirilor instinctuale ale fiecărui individ, care decide în materie de judecată de gust.

Cam în aceeași vreme cu relativismul subiectivist al lui Nietzsche, se dezvoltă în Germania tendințe materialist-vulgare, împletite cu poziții pozitiviste în problema valorificării estetice. Școala lui Fechner proclamă că studiul esteticii trebuie să pornească de la stabilirea „experimentală“ a ceea ce este frumos în *însuși* obiectul natural. Liniile, culorile, proporțiile spațiale și raporturile de durată sînt frumoase, după Fechner, prin ele însele, în mod absolut. Estetica aceasta nu face decît să ofere justificarea esteticii formaliste a lui Herbart, care susținea că frumosul nu rezidă în sinteza conținutului cu forma unei opere de artă, ci exclusiv în structuri, relații și raporturi care plac prin ele însele, indiferent de orice semnificație.

O amploare deosebită cunoaște însă studiul problemei valorii în doctrinele neokantiene ale școlii din Baden. Reluînd preocuparea lui Kant de a găsi valabilitate universală judecății de valoare, Windelband și Rickert ajung însă la alte concluzii. Pentru Windelband există o „conștiință în genere“ deasupra celei individuale și independentă de cea socială — care statuează normele de valorizare. Valorile devin astfel, nu rezultatul unor acte de apreciere, ci categorii supratemporale, etern valabile, care se impun conștiinței individuale. Întreaga lui doctrină este o încercare de stabilire a acestui „imperiul al valorilor“. E semnificativ faptul că întreaga arhitectonică a tabelor de valori este centrată în jurul religiei, iar pentru Windelband conștiința morală se numește „sfințenie“. Rickert este și mai categoric decît Windelband. Pentru el, valorile există într-o transcendență

supra-umană, dincolo de subiectul individual și sint norme imperative, existente într-un „împeriu al irealului”, valoarea fiind o „irreale Wesenheit”, o existență fără realitate, iar conștiința care valorifică s-ar afla situată între real și ireal într-un „împeriu al sensului imanent”.

Paralel cu școala badică, pe poziții apropiate, școala austriacă al cărui șef este F. Brentano, dà prin Meinong, Ehrenfels și alții o serie de lucrări în problema valorii în care reluând teza „actelor intenționale”, face din valoare o entitate ireală de sine stătătoare, „obiect” al sentimentelor umane. Influențind și suferind influența școlii fenomenologice a lui Husserl, filozofii austrieci citați răspîndesc aceleași concepții, care oscilează între idealismul obiectiv și cel subiectiv. În ciuda unor subtile analize de detaliu, ei nu aduc nimic esențial nou față de pozițiile anterioare.

Nu vom lua în discuție doctrinele mai recente ale axiologilor francezi, Le Senne, Louis Lavelle, Dupréel sau R. Ruyer și nici pe ale celor americani ca Dewey sau Pepperell Montague care au mers în general pe linie pragmatistă sau neo-realistă — socotind că fiind prea puțin diferențiate de cele ale predecesorilor, nu oferă puncte de vedere a căror critică ne-ar putea ajuta să expunem mai amplu soluția științifică, marxistă a problemei valorizării estetice.



Concepția materialist-dialectică despre valoarea estetică consideră că valoarea se constituie, într-adevăr, prin actul valorizării, prin reflectare în subiect, a obiectului — dar ca fenomen secund, derivat, care presupune existența reală, primordială, a obiectului estetic. Este frumos lacul Bîlea din Făgăraș, numai dacă o conștiință umană îl apreciază ca atare, dar existența lui materială este primordială față de conștiință. Este comic piper-nicitul cînd pozează în voinicos, numai dacă o conștiință cu simțul umorului îl valorizează în felul acesta, dar existența lui în societate este primordială față de valorizare. Este tragică moartea lui Spartacus numai cînd se

reflectă într-o conștiință a unui om situat pe o anumită poziție de clasă — dar actul lui este primordial față de această reflectare. Este tulburător adagio-ul din quartetul în do diez minor op. 131 al lui Beethoven, numai când declanșează, într-o conștiință estetică educată, o emoție profundă — dar suita de sunete armonizate este primordială față de emoția provocată.

Valoarea estetică este deci o reflectare subiectivă sui-generis, a unor elemente obiective, existente în realitate sau făurite prin creația artistică.

Dacă așa stau lucrurile, valorizarea estetică nu este posibilă decât prin existența unei conștiințe estetice, care se constituie *istoricește*.

Valorizarea artistică este, cum știm, element al suprastructurii. Calea marxistă de analiză a esenței acestei valorizări este raportarea ei, nu numai la simplele trăsături materiale ale obiectelor, existente înainte de om și de omenire, ci și la factorul în ultimă analiză hotărâtor în ceea ce privește orice fenomen ideologic — și anume orînduirea social-economică a societății și consecutiv ansamblul suprastructurii, al culturii spirituale, din diferite epoci istorice. „Marxismul — spune Lenin — a arătat drumul cercetării multilaterale, atotcuprinzătoare a procesului nașterii, dezvoltării și decăderii formațiilor social-economice ale societății, îmbrățișînd *totalitatea* tendințelor contradictorii, reducîndu-le pe acestea la condițiile de existență și de producție precis determinabile ale diferitelor *clase* ale societății, înlăturînd subiectivismul și arbitrariul în alegerea ideilor „predominante” sau în tălmăcirea lor, arătînd că *rădăcinile* tuturor ideilor felurite, fără excepție, sălășluiesc în starea forțelor materiale de producție. Oamenii sînt făuritorii propriei lor istorii”¹. Pentru a înlătura deci „subiectivismul și arbitrarul”, în ceea ce privește aprecierea oricărui element de ideologie — trebuie să ne referim „fără excepție”, trecînd prin analiza bazei materiale a societății, la oamenii, care „sînt făuritorii propriei lor istorii”. A lega valoarea estetică, în primul rînd de un element ma-

¹ V. I. Lenin, *Marx-Engels-Marxism*, Ed. P.M.R., 1949, p. 18.

terial brut, situat în afara istoriei, în afara conștiinței sociale, care are caracter istoric, național și social, înseamnă a părăsi și dialectica materialistă și materialismul istoric, a luneca în materialism vulgar, nedialectic, nemarxist.

VICTOR ERNEST MAŞEK

ANGAJARE ESTETICĂ, ANGAJARE SOCIALĂ

Afirmînd menirea socială a artei va trebui să concedem totodată, oricît ar părea de ciudat, că dizgrația în care s-a aflat, în ultima vreme, expresia „angajarea artei” este pe deplin justificată. Aceasta, deoarece în conținutul noțiunii au fost introduse, prin încălcarea grosolană a delimitărilor specifice dintre diferitele forme de manifestare spirituală, elemente străine ce au compromis ideea ca atare. Dacă ne vom reaminti apoi abuzurile și erorile de apreciere estetică săvîrșite în numele acestei idei, eronat înțelese, va deveni explicabilă prudența celor care, nedorind să fie stigmatizați ca dogmatici, au ocolit problema, neacordîndu-i nici un loc în cadrul dezbaterilor fructuoase desfășurate în noul climat de efervescență spirituală caracteristic perioadei de după Congresul al IX-lea al P.C.R. Titlurile unor articole sau dezbateri mai recente, mai cu seamă din presa literară, ar părea că infirmă afirmația de mai sus. Totuși ea nu contravine realității deoarece folosirea tot mai frecventă a noțiunii de angajare în articolele programatice, sau cu prilejul unor festive treceri în revistă și profesiuni de credință ale artiștilor, precum și afirmarea, în același context, a *necesității* angajării, nu înseamnă că termenul a fost cu adevărat reabilitat teoretic, că și-a reluat locul justificat în sfera noțiunilor cu operativitate estetică reală.

Ca și în cazul altor „concepte-problemă”, precum cel de „cunoaștere artistică”, „realism” sau „caracter

popular“ — proprii oricărei estetici consecvent marxiste — și în cazul nostru, discutarea aspectelor angajării artistului prin *intermediul operei*, trebuie transpusă din planul general-social, politic, filozofic — în care, de regulă, s-a purtat pînă acum, — într-un plan specific, cel estetic.

Afirmarea teoretică a cuceririlor sociale ale artei, sau nuanțarea formelor concret istorice ale angajării artistice — cuprinse în cîteva articole valoroase ce au încercat, în ultima vreme, apropierea de această temă, nu aduc nici ele problema în sfera amintită, purtîndu-se mai ales asupra aspectului etico-filozofic al chestiunii, și surprinzînd artistul nu atît în ipoteza sa de creator, cît mai ales în cea de cetățean, de persoană morală, angajată social-istoric printr-un act de opțiune și aderență. Analiza privea, în acest caz, perioada deliberativă, *anterioară* actului de creație propriu-zis. Momentul acestei angajări va trebui însă redemontat și analizat în chiar planul estetic, pentru a se putea înțelege modul în care opțiunea socială se poate transpune în valoare și expresie artistică fără a canceriza armonia celulei artistice.

Acceptarea angajării, ca *atitudine socială*, constituie numai începutul, necesar dar insuficient, al unui proces încheiat și concretizat — pe plan artistic — abia prin „angajarea estetică“ — concept pe care ne propunem să-l explicităm în cele ce urmează.

Lăsînd deoparte pe cei ce resping programatic orice responsabilitate a artistului, negînd astfel menirea și viabilitatea operei de artă în orizontul socialului, creatorii sau teoreticienii ce consideră orice formă de angajare drept un atentat la autonomia și specificul artei confundă *două planuri distincte*, în care mecanismele angajării acționează diferit.

Primul plan este cel amintit deja, al opțiunii *filozofice, ideologice și sociale*, prin care este implicat *momentul etic* al angajării artistului. Acest tip de recunoaștere și acceptare a responsabilității social-politice, în cadrul unei ideologii la care artistul aderă și care este echivalent cu cristalizarea unei *atitudini sociale*, nu se transferă de la sine și asupra gradului de angajare al operei și nu-i conferă acestuia, nemijlocit,, valențele sociale dorite.

Tocmai de aceea profesiunile de credință, articolele programatice sau declarațiile, oricât de răspicate, rămân inoperante în aprecierea gradului de angajare *al operei* autorului respectiv.

Pentru a fi și a rămîne act *artistic*, angajarea socială nu se poate transpune explicit și declarativ în operă, ci implicit, transfigurată prin mijloacele angajării estetice. Înțelegînd „angajarea” ca un caz particular al raportului dintre necesitate și libertate în creație, vom face deci distincție între planul social-istoric, moral al angajării, în care libertatea se definește, în sens clasic, ca necesitate înțeleasă, ca înțelegere și acceptare a unei anumite responsabilități și solidarități umane, și planul estetic, ce adaugă primului coordonate specifice și transpune angajarea din sfera social-politică în cea a artei. În acest plan, libertatea e redefinită și înțeleasă ca viziune într-un cîmp de posibilități, oferite de repertoriul mijloacelor de expresie și de legile comunicației și comunicabilității artistice. Evidențierea condițiilor și limitelor obiective — materiale și spirituale — în contextul cărora intenția artistului, ca manifestare a libertății, se constituie ca fapt de artă și se obiectivează în operă, ni se pare a oferi cheia înțelegerii caracterului relativ și specific al libertății de creație în artă. Aceste condiții ale procesului de comunicare artistică — în limitele cărora opera își asigură receptarea, respectiv contactul optim cu publicul, constituie, — odată acceptate, substratul *angajării estetice*.

Spre deosebire de angajarea exprimată prin alte forme de activitate spirituală (filozofie, știință, activitate politică etc.) în sfera artei, concretizarea acestei angajări este asigurată nu numai de *conținut*, ci în *aceeași măsură* și de forma operei.

Considerăm că există două condiții esențiale pentru realizarea „angajării estetice”.

a) Transpunerea ideilor, meditațiilor, opțiunilor ideologice și filozofice în *conținuturi specific artistice*, respectiv în „stări de spirit” corespunzătoare. Aceasta pentru că, — așa cum observă R. Sommer —, spre deosebire de toate celelalte forme de activitate spirituală, pentru care *ideea* reprezintă, în genere, conținutul pro-

priu-zis, „conținutul artei îl constituie *starea de spirit* a creatorului și receptorului, în raport cu această idee“ Mentalitatea, ideologia, conștiința socială, meditația filozofică, reprezintă doar mediul amniotic ce generează *starea de spirit*, respectiv conținutul operei¹. Acesta este mecanismul specific prin care, conținuturile sociale explicitate devin substratul *implicit* al operei.

Realizarea acestei prime condiții, indispensabile, nu este însă suficientă, ea presupunând acțiunea complementară a celei de a doua și anume :

b) Angajarea estetică a operei prin intermediul unei *forme* corespunzătoare, adică în stare să asigure *receptarea optimă* (*înțelegere* + interes + satisfacție estetică) de către public a conținutului ei, respectiv să declanșeze în receptor „*starea de spirit*“ dorită de autor. Abia această ultimă verigă încheie procesul început pe planul an-estetic, anterior creației (prin *atitudinea* socială a autorului) și transformă, în planul artei, angajarea implicată în conținut, din posibilitate în realitate, adică în stări de spirit ale receptorului, care să confirme ecoul și eficiența mesajului transmis. În acest sens „angajare“ înseamnă, în sfera esteticii, recunoașterea și acceptarea de către creator a *condițiilor formale* ce asigură accesibilitatea semantică a operei, comunicabilitatea mesajului, astfel încât angajarea socială să nu rămână un act *in sine*, iar conținutul operei să poată fi „adus la cunoștință“ tuturor prin intermediul limbajului specific al artei. Condiția ultimă a angajării estetice, ce urmează angajării sociale și capătă sens numai în perspectiva acesteia, este deci *angajarea formei*, respectiv asigurarea prin mijloace specifice, exclusiv artistice, a contactului optim (și „optim“ înseamnă aici nu numai înțelegere ci și posibilitatea receptării operei ca *valoare artistică*) dintre operă și public. Când n-a fost satisfăcută această condiție esențială a trăirii operei ca *valoare artistică*, deci ca „*stare de spirit*“ specifică, nu putem vorbi

¹ R. Sommer — *Reflecții asupra operei*, în „Revista de Filozofie“, Tom 18, nr. 6, 1971, p. 785.

de angajarea ei estetică și cu atât mai puțin de eficacitatea — în planul artei — a angajării sociale a creatorului.

Funcționează o intercondiționare dialectică între cele două planuri ale angajării. O operă ce nu-și asigură condițiile receptării ei estetice, deci o operă fără ecou, nu este angajată estetic, dar prin aceasta, nici social, oricâte idei înălțătoare ar vehicula stratul ei narativ-declarativ. Pe de altă parte, o angajare estetică pură care să nu presupună nici un ideal estetic și social premergător actului de creație, nici un conținut, anulează opera respectivă ca artă, trecînd-o în planul pur formal, decorativ, al paraartei.

Perturbarea comunicării dintre artist și public și deci nerealizarea angajării estetice, poate avea două cauze diametral opuse. O primă blocare a canalului de transmisie poate avea loc din cauza *netransfigurării artistice* — în lipsa talentului — a mesajului social (existent) al operei în „stări de spirit”, ceea ce are ca urmare consumarea în gol a angajării sociale, ce nu poate fi comunicată unui public care a întors, indiferent, spatele operei. La polul opus acționează ca factor perturbator incifrarea deliberat excesivă a mesajului, criptizarea limbajului, indiferența totală față de nivelul de accesibilitate al operei și față de sfera ei de audiență, de destinul ei social. Această formă a dezangajării estetice este proprie tuturor acelor artiști supuși doar imperativelor originalității și inovării continue a mijloacelor de expresie dar indiferenți față de păstrarea unui echilibru, absolut indispensabil înțelegerii și deci receptării estetice a operei.

Prin actul angajării estetice, opera trece din stadiul de „artă în sine”, deci de *posibilitate*, în cel de „artă pentru ceilalți”, deci de *realitate*, prin confirmarea ei ca valoare. Din punct de vedere social numai ultimul caz poate fi omologat ca prezență artistică reală.

Doar prin respectarea acestor condiții ale angajării estetice și prin respectarea specificității ambelor tipuri de angajare, arta își poate îndeplini menirea ei socială, permițîndu-ne să vorbim totodată de autonomia și specificul ei. Păstrarea și realizarea acestui echilibru, transformarea opțiunii explicite într-o angajare implicită și

eficace, este, credem, problema cea mai dificilă ce se pune talentului și măiestriei creatorilor de artă. Nu poate fi vorba deci de angajarea socială la acei artiști ce-și afirmă răspicat în articole și interviuri poziția și crezul lor social, dar rămân indiferenți față de transpunerea lui în artă, respectiv față de eco-ul și răspîndirea operei lor.

PROCESUALITATEA ESTETICĂ A RECEPTĂRII ARTISTICE*

1. Într-o atmosferă de neliniște și scepticism, problema relațiilor artei moderne cu publicul continuă să domine colocviile internaționale, discuțiile deschise în presă, mesele rotunde etc.¹. Motivele de neliniște nu lipsesc, evident, dar nu asupra lor vom insista aici. Ceea ce ni se pare a fi mai neliniștitor constă în faptul că problema relațiilor artei moderne cu publicul nu este, cel mai adesea, pusă în termenii proprii artei moderne, ci în termenii mai mult sau mai puțin ambigui ai unor concepții elaborate în jurul a ceea ce se crede a fi specific artei și creației artistice moderne. „Ruptura artei moderne cu publicul” s-ar explica, în viziunea unor teoreticieni, prin lipsa unui stil colectiv, supraindividual care să se impună ca principiu de uniune și comuniune. Epoca modernă — se afirmă — nu dispune de un stil colectiv, supraindividual, pentru că arta modernă nu are un conținut. Or, — sîntem încredințați — tocmai conținutul asigură epocilor un stil.

* Acest studiu a apărut în lucrarea aceluiași autor „Tradiție și inovație în artă”, Buc., Ed. Academiei, 1971.

¹ Vezi în acest sens: Gabriel Marcel, *Débat sur l'art contemporaine*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel, 1949; Arthur Nisin, *La littérature et le lecteur*, Paris, Ed. Universitaires, 1959; *Visage et perspectives de l'art moderne*, Paris, C.N.C.S., 1956; *Revue internationale des sciences sociales*, 4/1968.

Faptul se explică, în opinia lui Gaëtan Picon, prin aceea că arta modernă s-a abandonat „istoricității și actualității”, refuzându-se astfel ideii de universalitate și eternitate. Se adaugă, apoi, „hipertrofia intelectualistă” și „intoxicația filozofică”¹. Abuzul de originalitate și „libertatea necondiționată” adâncește ruptura. „Lumea personală” ocupă un loc precumpănitor, eliminând, practic, partea locurilor comune: „credință, umanism, mitologie, cultură”². Dificultățile pe care le întâmpină marele public decurg astfel mai ales din faptul că arta modernă este o artă „a expresiei individuale”. Artă modernă este „multiplă și tehnică, o artă divizată la limită”. Sîntem, de aceea — urmează Gaëtan Picon — departe de a avea un stil în sensul propriu al cuvîntului. Să mai evocăm tendința de a pune în termeni de „angoasă” problematica sensibilității estetice moderne și, mai ales, tendința de a concepe relația artei moderne cu spațiul artistic al unor vechi civilizații, ca dovadă de „insatisfacție” în raport cu prezentul. În volumul „Visages et perspectives de l'art moderne” întîlnim, uneori larg sistematizate, asemenea poziții. Un prim argument invocat atestă o înțelegere nenuanțată a raporturilor artei cu propria sa istorie. Trecutul și istoria artei n-au deținut funcții importante decît în anumite momente, și în special către sfîrșitul secolului 19 cînd „se constată o dezvoltare a interesului pentru studiile istorice”. Se alătură apoi ideea că „viziunea noastră asupra trecutului este esențial subiectivă” (loc. cit., 195) — viziune determinată, prin excelență, ca urmare a rupturii dintre artă și public. Prezentul artei moderne provoacă insatisfacție publicului care, se subliniază, „are astăzi nevoie de trecutul artei mai mult decît creatorii”. Întoarcerea la Bach, în jurul anului 1930, probează incontestabil — potrivit opiniei de care ne ocupăm — imposibilitatea de a-l înțelege pe Stravinski. Ca efect imediat al acestei stări de lucruri, artiștii înșiși simt nevoia să se întoarcă spre trecutul artei.

¹ În volumul *Débat sur l'art contemporaine*, p. 386—387.

² *Ibidem*.

Aceste observații ridică, evident, un număr de probleme pe care nu le vom putea aborda mai înainte de a încerca să clarificăm sensul unor noțiuni.

Ce înțelesuri conferim noțiunii „ruptură” atunci când o introducem în sfera artei? Cum înțelegem raportul artă-public? Cum înțelegem să definim „publicul”? Cum se manifestă, practic, „ruptura artei moderne cu publicul”?

Ar fi de observat, mai întâi, că noțiunea „ruptură” — introdusă în sfera artei — creează în chip fatal dificultăți și confuzii.

Să considerăm, de pildă, „ruptura artistului cu societatea” luând doar două exemple. „Ruptura romantică” înseamnă și rămîne „polemică”, „evadare”, „refuz” și „repulsie” față de burghez. Uneori simplă atitudine negatoare și dizolvantă. „Ruptura” simbolistă, deși va dobîndi, accente mai energice, se va cristaliza în „mitul sălbaticului” (Rimbaud, Gauguin, Mallarmé) ca mod de „necontaminare” a gândirii și sensibilității prin denunțul „exemplar” al tuturor convențiilor și ipocriziilor sociale. O ruptură considerată, de pildă, în raport cu motivația filozofică a unei concepții estetice date nu înseamnă, neapărat, și o ruptură în raport cu termenii canonizați în interiorul acesteia. Simbolismul a „rupt” — să zicem — cu estetica și filozofia romantică, dar și-a subordonat cuceririle picturii romantice. În cîmpul sistemului de elemente formale — să notăm în al treilea rînd — e util să distingem între *mijloacele formale tradiționale* — spațiul plastic, obiectele figurative de pildă — și *interpretarea lor estetică tradițională*. Accentuăm astfel diferența dintre modalitățile de transmisie, modificare și evoluție a unui mijloc formal tradițional și modalitățile de transmisie, abatere și „destrucție” a sistemelor de norme estetice care au configurat structura și funcția acestuia. Non-figurativismul în poezie amplifică valorile constructive ale metaforei, de pildă, și mai ales capacitatea acesteia de a evoca prin aluzie — în direcția unei detașări totale față de imaginea tactilă, imediată și directă a obiectului. Sînt frecvente astăzi „metaforele globale” construcții care imprimă poemului, printr-o nouă logică structurală, oscilații plurivalente în sfera sensului. O

ruptură „totală” sau „radicală” e greu de găsit și de acceptat în acest caz. Ni se pare de aceea gratuită etalarea unor „rupturi” spectaculoase când avem a face, evident, cu aspectele evoluției funcțional-constructive a elementelor formale, cu amplificarea funcțiilor expresive ale mijloacelor de expresie. Ideea rupturii „totale” sau „radicale” în raport cu vechile sisteme de reprezentare estetică trebuie, de asemenea, așezată în cadrul specific de evoluție a artelor, controlată și mai ales concretizată. Pictura modernă s-a detașat, incontestabil, prin „rupturi” radicale față de sistemul de reprezentare estetică de tip renascentist, dar prin aceasta s-a adăugat încă un termen la coexistența generală a stilurilor și modurilor de reprezentare estetică. Sistemele tradiționale de reprezentare estetică nu constrâng — se știe — la o unică modalitate de expresie a obiectului. Aceste sisteme s-au constituit ca momente evolutive în istoria interioară a genurilor, descoperind mijloace de expresie și principii de construcție care-și păstrează valoarea constructivă și dincolo de istoria codurilor normative care le-au modelat funcțiile și structura. Istoria lor funcțională traversează istoria mai multor sisteme de reprezentare. „Distrucția” sistemelor tradiționale de reprezentare estetică ni se pare a fi în consecință o formulă mult prea alunecoasă. Fundamental ni se pare, apoi, faptul că „ruptura” reclamă a fi abordată în funcție de *gradul de autonomie internă* a diferitelor genuri și specii artistice și în funcție de istoria și evoluția estetic funcțională a mijloacelor lor specifice de expresie. Între literatură, pictură și muzică se pot sublinia, în privința autonomiei interne, pregnante diferențieri. De unde și posibilitatea ca o inovație (în pictură sau muzică, mai ales) să se susțină exclusiv, sau aproape exclusiv, prin proprii săi termeni. (Această subliniere nu exclude motivația cîmpului spiritual. Avem în vedere autonomia internă a formelor.) Pictura și muzica secolului nostru, de pildă, au introdus inovații de reală importanță revoluționară, fără să se extragă de aici concluzia că prin refuzul unor tradiții artistice universal recunoscute s-a construit în gol și în lipsa oricăror „garanții de valoare”. Ar fi de notat în acest sens că „ruptura radicală” nu înseamnă și ruptura

absolută, iar „ruptura totală” nu înseamnă și „ruptură generală”. Se știe apoi că în sfera artei — și nu numai în sfera artei — „ruptură” nu înseamnă „*tabula rasa*”, ceea ce indică imediat limitele funcției critice a termenului. Exemplele pe care le-am evocat sînt, credem, îndeajuns de concludente pentru a ne exprima rezerva în legătură cu utilizarea acestei noțiuni în cîmpul artei.

Ni s-ar putea aduce în replică, de pildă, argumentul că rezistența socială la condițiile de degradare a existenței umane, insuficiențele și contradicțiile unei societăți sensibilizează conștiința artistică orientînd-o în direcția unor rupturi în ordine etică, estetică, filozofică, politică etc. Într-un cuvînt, că edificarea și instituirea unor noi idealuri artistice implică în mod necesar o *ruptură* în „sistemul valorilor tradiționale”. Argumentul e destul de șubred. Noțiunea „valoare tradițională” nu e prea largă pentru a ne permite să utilizăm fără erori noțiunea „ruptură” ?

Nimic, credem, mai rigid decît această noțiune — „ruptură” — introdusă și extinsă în sfera artei. S-a substituit cu o ușurință inexplicabilă altfel decît prin rutina limbajului noțiunea *negație* un concept operațional elastic și științificește fundamentat — cu un cuvînt (— un simplu cuvînt —) care a generat, efectiv, o țesătură de prejudecăți greu, dacă nu chiar foarte greu de străpuns. Observația privește în mod predilect raportul artă-public.

Cum înțelegem, așadar, raportul artă-public ?

După cum este știut, procesele de reorganizare a gândirii artistice — stringent motivate de transformările survenite în sistemul general de evoluție a literaturii și artei în cea de a doua jumătate a secolului trecut — au orientat creația în direcția necesității de a se deschide unui nou stadiu de sensibilizare a realului și imaginariului, în direcția unor experiențe decisive privind elaborarea unei noi „gramatici” a formelor. O nouă viziune asupra lumii și, în consecință, noile moduri de considerare estetică a realului au introdus o nouă înțelegere a naturii imaginii artistice și o nouă înțelegere a raporturilor acesteia cu civilizația și cultura și, în consecință, noi principii estetice de organizare internă a formei artistice. Toate aceste procese — modificările operate în

sistemul și în ierarhia valorilor tradiționale, apariția unor noi concepții privind funcțiile estetice ale limbajului artistic, în sfârșit, noua situație a omului în societate și în lume au afectat direct și în chip necesar *conținutul, forma și finalitatea* raportului artă-public. Vom nota, în acest sens, că studiul raportului artă-public reclamă o abordare teoretică din perspectiva *totalității proceselor* și din perspectiva *tuturor factorilor* — interni și externi — care antrenează evoluția artei, deci din perspectiva *întregului sistem de relații pe care arta îl construiește cu mediul său social și spiritual, cu propria sa istorie și cu propriile sale premise interne*. Gîndim și considerăm raportul artei moderne cu publicul la nivelul și din interiorul tuturor fenomenelor și proceselor care au conlucrat la declanșarea revoluției artistice moderne. Din acest unghi de vedere vom afirma că :

a) Nu există „o ruptură a artei moderne cu publicul”, pentru că nimic nu face evident că arta modernă a încetat să-și mai exercite funcțiile și responsabilitățile sale majore în epocă. Un Lionello Venturi, de pildă, pune în lumină ideea că epoca modernă a artei este începutul unei atitudini demne față de masele umilite. Cu foarte puține excepții — după cum observă Mario de Micheli — avangarda artistică a secolului XX se înscrie în mod deliberat în ordinea avangardei politice. Nimic mai pregnant astăzi decît ampla și subtila intervenție a artei moderne în cîmpul spiritual și afectiv al omului modern. Nu numai că realitatea zilelor noastre nu face evidentă o asemenea „ruptură”, dar se poate observa, dimpotrivă, că a instituționalizat într-o măsură fără precedent în istorie sistemul relațiilor artei cu publicul.

Procesul continuu de multiplicare și rafinare a mijloacelor de comunicație de masă, de pildă, a modificat profund raporturile literaturii și artei cu publicul și anume în sensul că aceste raporturi au devenit *raporturi de masă*. Cînd afirmăm că raportul literaturii și artei cu publicul a devenit un raport de masă, înțelegem să punem în lumină, în primul rînd, *contactul generalizat al literaturii și artei cu masa în sfera și în termenii culturalului*. Cunoașterea artiștilor, a mediului lor (atelier, expoziție, convorbiri), informațiile privind proble-

matica lor de creație și programul lor estetic și ideologic, informația bio-bibliografică etc. cultivă curiozitatea și extind aria de admirație în timp și spațiu. E dificil, evident, să oferim prognoze în legătură cu nivelul comprehensiunii și asimilării dimensiunilor estetice proprii, de pildă, vestigiilor artei aztece, khmère, egiptene etc., chiar dacă prin concepte și noțiuni clare, publicul e informat asupra universului lor psihologic și mental. Lăsăm deoparte faptul că însăși cercetarea estetică cea mai specializată și cunoscătorul cel mai rafinat întâmpină, pe acest teren, dificultăți deosebit de mari. E suficient să consemnăm că de la artist, și mai ales de la istoria artei ca istorie a omului este oricând posibilă trecerea la înțelegerea artei ca formă a conștiinței de sine a omului. Acest proces de formare și transformare — la nivelul și în termenii culturalului — deține, în raport cu opera de artă (în general) semnificația cuvintelor lui Marx și anume în sensul că pregătește un subiect pentru obiect. Gîndim și considerăm contactul generalizat al literaturii și artei cu masa ca termen dinamic de mediație care, complinind anumite nevoi spirituale, este susceptibil să transforme informația artistică de cultură generală într-un registru mai acut, favorizînd deci constituirea operei de artă ca necesitate a realității practice a omului. Prezența operei — în sfera și în termenii culturalului — deschide și adîncește universul imaginar, cultivă gustul reflecției solitare, conducînd deci la *prezența estetică a operei de artă*. Rămîne să mai adăugăm că instituirea raportului de masă între artă (sens general) și public — înțeles în sensul contactului generalizat în sfera și în termenii culturalului — angajează sensibilitatea comună într-o continuă efervescență, aducînd-o într-un stadiu de disponibilitate efectivă la înnoire și modernitate. Motive suficient de întemeiate, credem, pentru a respinge „ruptura” și pentru a vedea în acest raport, cum spuneam, un termen dinamic de mediație. Folosesc expresia : „termen dinamic de mediație” pentru că prin „raport de masă” am înțeles contactul generalizat al literaturii și artei cu masa în sfera și în termenii culturalului, *fără să implic cîtuși de puțin ideea înțelegerii artei ca fenomen de masă*.

Nu abordăm, în acest cadru, totalitatea aspectelor care se asociază *instituționalizării* raportului artă-public, întrucât aici se ivesc probleme extrem de complicate. (Conceptii diferite asupra funcțiilor și sensurilor artei, ideologiile de clasă etc.) O asemenea problemă își are locul în alt studiu. Amintim aici doar că raportul artă-public poate fi antrenat în sensul unei *rupturi cu omul* mai ales acolo unde, pe căi foarte complexe, iraționalismul și criza ideii de om se insinuează în sfera gândirii artistice. Menținerea raportului artă-public în sfera *moralului* rămîne, indiscutabil, un drept inalienabil al societății și unul din obiectivele permanente ale esteticii. În studiul său „Art and violence” Thomas Munro subliniază ideea că pierderea sau „eludarea criteriilor de apreciere a artei ca morală sau imorală”¹ devine susceptibilă să alimenteze tendința de a scoate pe om din umanitate. O primejdioasă *ruptură* a artei cu publicul — luăm noțiunea „ruptură” în sensul imediat și direct — apare numai acolo unde ideologia și politica culturală orientează arta în direcția unei rupturi cu ideea de om. Ceea ce nu putem afirma, evident, despre arta modernă considerată în totalitatea sa.

b) Ideea „rupturii artei moderne cu publicul” nu poate fi acceptată fără să se ignore *natura însăși a artei*. S-a discutat și se discută încă *despre* „ruptura artei moderne cu publicul” ca și cum literatura și arta, în general, nu ar fi fenomene supuse evoluției, ca și cum arta n-ar fi o formă relativ autonomă a conștiinței sociale — înzestrată, deci, cu forță de acțiune și inițiativă spirituală — ca și cum arta nu s-ar găsi în fața necesității de a căuta soluții estetice adecvate proceselor spirituale care cer modificarea și substituirea modurilor de reprezentare estetică a realului. S-a discutat și se discută *despre* „ruptura artei moderne cu publicul” ca și cum arta nu ar dispune de libertatea de a-și organiza — în funcție de noile sale intenții și în funcție de evoluția sensibilității estetice — relațiile sale cu publicul. Metodologia marxistă a elucidat de mult problema: elaborarea și instituirea unor noi relații și raporturi sociale,

¹ Thomas Munro, *Art and violence*, în „The journal of Aesthetics and Art Criticism”, 27/3—1969, p. 320.

elaborarea și instituirea unor noi raporturi om-univers (aceste procese urmînd în modalitate specifică dezvoltarea istorică a societății și evoluția gîndirii) determină elaborarea adecvată a raporturilor artei cu omul. Noul nivel de spiritualitate creat — expresie a implicațiilor și conjuncțiilor survenite în fenomenele precedente — stabilește corespondențe și relații noi cu formele de acțiune și reprezentare ale omului, conferindu-le noi valori și sensuri. În această atmosferă arta își asociază sugestiile și valorile noului cadru de spiritualitate în construcția unei noi *atitudini estetice* față de univers.

Sentimentul integrării omului într-un sistem de corespondențe secrete și misterioase, de pildă, sentimentul comunicării cu energiile de dincolo de aspectul material al lucrurilor prelungește — după cum este cunoscut — comportamentul fondat pe analogie pînă în vremurile istorice (civilizațiile antice). Comportamentul magic va fi supus însă, deși lent, eroziunii. În mediile de efervescentă activitate productivă și comercială, de-a lungul unui șir de conjuncturi politice și sociale complexe, se cristalizează un nou sistem de gîndire și se creează un nou stil de viață. În cîmpul activității artistice apar primele atitudini „autonome”. „Miracolul grec” își pregătește astfel apariția. În raport cu arta egipteană, de pildă, de care era legată, arta cretană — deși mai conservă unele convenții (frontalitatea și colorația distinctă a corpului masculin și feminin) se va îndepărta sensibil de aceasta prin pierderea credinței că imaginea reprezintă o forță de dincolo de lucruri. Imaginea încetează să mai ascundă secretele și misterele lumii. Se „desacralizează” și începe să fie judecată prin ceea ce este efectiv, prin ceea ce ea arată și nu prin ceea ce ascunde. Ideea de „relativitate” impusă ca urmare a lărgirii relațiilor omului cu natura și cosmosul se corelează intim cu tendința de a gîndi omul prin el și pentru el însuși. Se configurează noi structuri axiologice. Aceste prime elemente, corespunzătoare unui nou profil spiritual, vor accelera procesul de afirmație și glorificare a omului. Apare necesitatea de a subordona realul, prin cunoștințe pozitive, normelor rațiunii. Se va conferi acesteia supremul atribut de a organiza experiența, datele ei confuze și fungibile,

după „legi necesare“, veșnice și imuabile. Adevărul se elaborează sub garanția logicii și legii. Conceptul universalității omului e solidar cu conceptul universalității legilor naturii. Apar noi categorii gnoseologice și filozofice. Gîndirea filozofică antică, edificată pe principiul cunoașterii prin „legi necesare“, va sparge comportamentul magic prin încercări succesive de a defini materia ca parte neînsuflețită a naturii. În ordinea de valori a spiritualității antice (europene) omul va fi considerat, în consecință, „măsura tuturor lucrurilor“. Corpul uman devine marea temă a artei, iar mitul prometeian se va construi în jurul ideii unui univers subordonat omului. Doctrina „frumosului ideal“ este deja fondată. Să transcriem aici o strălucită caracterizare a acestor procese pe care le-am evocat după fundamentala lucrare în trei volume a lui René Huyghe „L'art et l'homme“ (Paris, Bibliothèque Larousse, 1964). „Pentru prima dată — notează René Huyghe — omul parvine la o viață în care el reușește să echilibreze forțele exterioare ale universului, să risipească prin explicație obositorul lor mister, să atingă libera înflorire a bucuriei de a fi și a trăi; el poate, în sfîrșit, să gîndească la el însuși.“

Epoca renascentistă va construi pornind de la ideea că omul evoluează în cadrul unui univers condus de legi clare și evidente, statornice și universal valabile, în opoziție cu concepția medievală a realității ca aparență, în fața căreia funcțiile intelectului sînt adaptate doar unui acces superficial, vag, neconcludent. Omul este centrul de atenție al universului, iar natura imaginea omului. Renașterea raționalizează și laicizează ordinea divină și conferă universului o istoricitate reală, naturală. Conceptul creației artistice se fondează pe o experiență științifică și psihică, pe experiențe emotive și valori etice care decurg din concepția calității de model a ființei umane. În „epoca investigației liniare a universului“ (Pierre Francastel), vizibilul coincide cu inteligibilul, semnificantul cu semnificația. Realitatea operei este realitatea obiectului. Artistul se raportează la subiectul său „cu opinia făcută“, în sensul că el tinde să atingă natura și omul „adevărat“. Artistul deține un concept prealabil al expresivității și în funcție de acest concept va face *descoperirea*.

Epoca modernă construiește edificiul artei la un alt nivel al activității culturale și civilizației. Ea va amplifica datele înscrise în însăși natura artei și, în primul rând, principiul non-identității realității operei cu realitatea obiectului. Menținând contactul cu realul, dar numai întrucât îl supune „destrucției”, conceptul modern al creației artistice va pune în relief ideea că opera de artă trebuie să fie și să exprime *un altceva*, o realitate de altă natură, deci distinctă de real, noțiunea „distinct” accentuând distanța de la real la spiritual. Realitatea obiectului trebuie să se înscrie deci într-o *altă realitate* — această altă realitate fiind *expresia unei conștiințe* care se raportează la real. Opera nu „reprezintă”, ci „prezintă”. Ea își este sieși suficientă ca realitate. Ideea „descoperirii” se va deplasa deci din sfera detaliului anatomic, din sfera empiricului și a adevărului aparenței în sfera conștiinței și rațiunii. Termenii problemei evoluează, deci, de la o artă înțeleasă (în principiu) ca reconstituire, descripție și ilustrație a obiectului, la o artă înțeleasă ca act de „figurare” specific subiectului. Plasticitatea rațiunii și imaginarului se propun ca trăsături esențiale ale sensibilității estetice moderne. Noua formă se „elaborează”, nu se mai „desenează”; ea introduce un sens, nu-l mai extrage prin interpretarea moral-didactică a obiectului. Pictorul transpune prin culoare ceea ce simte și ceea ce crede că este obiectul, și nu ceea ce vede și i înfățișează ca obiect. Poetul rupe legătura dintre text și evenaiul de referințe imediate, rupe raporturile de identitate și construiește un poem traversat de „mesaje” plurivalente.

Elaborarea unui nou raport om-univers, construcția unui nou acord al omului cu lumea se fundamentează — după cum se poate observa fie și din acest mult prea general tur de orizont — în contextul evoluției generale a societății, culturii și civilizației, în atmosfera unor procese sociale care determină și motivează fundamentale mutații în sistemul valorilor umane. Construcția și instituirea unui nou raport om-univers, a unui nou sistem de raportare a omului la obiect, presupune — din perspectivă și dimensiunile umane ale artei — construcția unei noi atitudini estetice față de univers. Această nouă

atitudine trebuie să aibă însă ca suport — după cum s-a și observat (H. Read, Munro, Etienne Souriau și Pierre Francastel în special) — nu o nouă expresie a obiectului, ci o nouă viziune asupra obiectului.

Arta prospectează în modalitatea specifică și în direcții relativ autonome formele de semnificație a omului în artă. Ideea „rupturii” ignoră fenomenele intervenției relativ autonome a literaturii și artei în universul spiritual și afectiv al omului.

c) Ideea „rupturii artei moderne cu publicul” este inacceptabilă, pentru că ignoră și denaturează, mai ales, *inițiativa și acțiunea structurantă a artei*. S-a discutat și se mai discută încă despre „ruptura artei moderne cu publicul” implicându-se ideea *rupturii ca atitudine deliberată a artei*. Se discută ca și cum la nivelul *vieții artistice efective* a publicului s-ar construi conștiința artistică a unei epoci, ca și cum publicul ar deține, în consecință, soluțiile estetice ale unei epoci. Ideea „rupturii” se întemeiază pe o falsă conștiință a acțiunii și inițiativei structurante a artei și anume în sensul că acest proces „*trebuie să fie*” expresia cerințelor imediate ale publicului și nu expresia exigențelor de semnificație ale artei ca formă a conștiinței sociale. Insistând cu deosebită atenție asupra obligativității și specificității angajării artistice, Lenin se pronunța, ferm, împotriva egalizării și nivelărilor de tip proletcultist, excluzând din sfera creației artistice principiul dominației majorității asupra minorității. Nu angajarea artei „pe lungimile de undă ale publicului”, ci angajarea publicului „pe lungimile de undă ale artei”. Reluăm un loc comun afirmând că arta semnifică la nivelul umanității și nu la nivelul individului din public. Întrebarea nu e dacă arta se situează la nivelul „lungimilor de undă” ale publicului, ci dacă arta se situează în perspectiva conștiinței societății, națiunii și epocii. Să mai notăm că ideea „rupturii” se întemeiază pe faptul incontestabil că publicul a promovat și promovează întotdeauna marea artă. Din acest adevăr se extrag însă concluzii false. E perfect întemeiată observația că publicul judecă și ratifică, consacră și răstoarnă dar nu întotdeauna în cunoștință de cauză și niciodată prin sine însuși. Publicul „face opera”, dar numai întrucât opera

crează publicul. „Consacrarea” — adevărata consacrare — vine în momentul cînd publicul s-a ridicat la conștiința operei. Publicul *promovează* marea artă, dar „a promova” nu înseamnă a „descoperi” marea artă. Ar mai fi de adăugat apoi că marea artă nu a fost și nu este promovată de un *același* public. Nu putem afirma că publicul contemporan cu „Salonul Refuzaților” (1863) a descoperit, a înțeles și promovat marea artă impresionistă. Acest public nu putea să vadă în impresionism — dată fiind îndelungata educație tradițională a ochiului — un conținut uman tot atît de fundamental ca și acela pe care îl depășea impresionismul. Marea tradiție a picturii secolului XX a fost creată de cei pe care publicul de la sfîrșitul secolului 19 i-a respins brutal, ca atenta-tori „la bunele moravuri” (Manet, Cézanne, Gauguin, Van Gogh și alții).

d) Ideea „rupturii artei moderne cu publicul” este inacceptabilă dacă o considerăm și din perspectiva publicului însuși. Nu propunem aici o definiție a noțiunii „public”, dar înțelegem publicul ca forță activă și activabilă, ca sensibilitate potențială și reală în același timp, departe de a fi expresia cea mai severă a inerției și conservatorismului spiritual, „starea zero” de sensibilitate și de conștiință intelectuală în raport cu arta modernă. Nu considerăm, deci, publicul, ca o zonă de sensibilitate statică și rutinieră. E o eroare, credem, să judecăm *publicul* din perspectiva *standardelor gustului public*. Facem această subliniere pentru că ostilitatea publicului contemporan față de transcripția exterioară, contrafacerea și obscurizarea tradițiilor picturii moderne, respingerea experimentalismului și a abuzului de formule dovedește, incontestabil, înțelegerea noutății ca valoare și nu ca picanterie. Ceea ce ne îndreptățește, încă o dată, să contestăm „ruptura”. Reacția de ostilitate se fundamentează adesea pe cunoașterea clară a fenomenului, ceea ce echivalează, de fapt, cu neacceptarea deliberată. Ostilitatea — să mai adăugăm — acuză, în majoritatea cazurilor *neînțelegerea*, dar *neînțelegerea* nu înseamnă, în mod necesar, și *refuz*. Nu este exclus — cel puțin în principiu — ca *neînțelegerea* să puncteze momentul de

angajare într-o sferă de sensibilitate pînă atunci nefamiliară și inaccesibilă.

Ar mai fi de notat că publicul tinde să rămînă în sfera lui de sensibilitate, dar să consemnăm că această sferă de sensibilitate nu este mai puțin „estetică” sau mai puțin valabilă decît o alta. Avem în vedere mai ales faptul că publicul este și păstrătorul anonim al conștiinței colective, al sensibilității naționale și al energiilor ei. Stabilitatea acestei sensibilități este asigurată de tradiții milenare, de un mod de a simți, vedea și viețui care îi conferă un prestigiu inalterabil. În interiorul sferei de sensibilitate a publicului putem detecta coexistența nivelurilor durabile cu cele provizorii și desuete. Nu tot ceea ce este stabil în structura sensibilității publicului este și caduc, ceva care trebuie adică depășit sau distrus cu orice preț. Sfera de sensibilitate a publicului este aptă să întîlnească direcțiile de evoluție ale artei moderne și să fructifice, deci, tendințele ei de construcție spirituală. Că publicul contemporan afluează, constant, către arta modernă e un adevăr de primă evidență. Dar publicul artei și literaturii moderne nu există în afara sistemului sau sistemelor de interpretare proprii și specifice artei și literaturii moderne. În acest sens, Mikel Dufrenne notează că „publicul se dizolvă pentru a face loc relației mutuale a conștiințelor ; el constituie o comunitate reală, fondată nu pe obiectivitatea unei intenții sau a unui sistem de reprezentări, ci pe obiectivitatea imanentă a operei”¹. Intervin, evident, puncte de acord și dezacord și e firesc să fie așa, pentru că raportul artă-public nu se întemeiază și *nu se poate întemeia pe ideea identității de viziune asupra realului*. Cum asupra acestei afirmații vom reveni, notăm aici că e absurd să credem că arta contemporană se situează cu totul în afara structurilor imaginative specifice publicului, după cum e tot așa de absurd să credem că publicul a rămas — datorită „rupturii” — în contact exclusiv cu spațiile spirituale și de afectivitate preexistente artei moderne.

Este întru totul întemeiată ideea — trecem acum la un alt aspect — că arta modernă este o artă „concep-

¹ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience...* Tom. I, p. 104.

tualizată". E de observat însă că tot atât de întemeiat este și faptul că și relația public-artă se „conceptualizează". În sfera sensibilității estetice moderne „creația indirectă" deține un loc predominant. Artă modernă presupune — s-a observat — un „mediu de rezonanță", înțelegînd prin aceasta că obiectul estetic are nevoie de un spectator pentru a fi recunoscut ca încheiat. Forma pătrunde în interioritate, dar nu pentru a se defini pe sine, ci pentru a determina receptorul să-și definească forma, expresia și armonia sa. Lirica modernă, observă Hugo Friedrich, „evită un final în repaos". Interiorizarea formei — aspect de primă importanță în sfera receptării artei moderne — solicită receptorului un nivel de creativitate, un flux imaginativ de mare mobilitate. În legătură cu aceasta, George Călinescu reclama „oameni cu simțurile pregătite". Iată doar un singur element care invită la cercetarea corelată a „conceptualizării artei" cu procesul de „conceptualizare" a relației public-artă.

Examinarea problemelor pe care le-am circumscris la începutul acestui paragraf ne permite să afirmăm că noțiunea „ruptură" — termen violent și inflexibil, unidimensional și inert din punct de vedere semantic — nu poate fi utilizată, fără grave pericole, în câmpul artei, în sfera unor fenomene spirituale prin excelență. Nimic mai simplist și mai simplificator decît tendința de a converti o expresie care califică în mod cu totul superficial un fenomen, într-un instrument de explicație teoretică. Extinderea noțiunii „ruptură" asupra unui *ansamblu relațional atît de complex cum este raportul artă-public* alimentează — după cum credem că s-a putut observa — confuzii și prejudecăți chiar la nivelul cercetării specializate. *Raportul artă-public este, în primul rînd, un fenomen ideologic și un sistem de relații a cărui explicație teoretică respinge, ab initio, ideea rupturii. A gîndi acest raport ca fenomen ideologic și ca sistem de relații nu înseamnă nimic fără a-l gîndi ca determinare istorică și ca proces.* Termenii acestui raport — ceea ce configurează, deci, conținutul, forma și finalitatea sa — nu pot fi în mod egal aceiași. Raportul artă-public rămîne un sistem deschis și, ca fenomen ideologic, refractar oricărei tendințe de a-l norma. Vom nota imediat că *însăși natura*

acestui raport (ca proces) explică disocierile, sciziunile, opozițiile, contradicțiile și chiar „rupturile” ca momente interioare într-un sistem complex de *mediatizări* (factori de natură socială, etică, estetică, filozofică și politică), orientat, prin excelență, într-o *direcție proiectivă*. Subliniem prin aceasta *caracterul integrator și spiritualicește activ al raportului artă-public*. Parcurgînd bibliografia problemei ne-a apărut limpede faptul că așa-zisa „ruptură a artei moderne cu publicul” este rezultatul exclusiv al abordării abstracte și al osificării momentelor de tensiune și de divergență pe care arta modernă le-a generat cu *necesitate la nivelul receptării*, ca urmare a substituirii vechilor criterii de evaluare estetică a realului și ca urmare a instituirii unor noi categorii perceptive. Mecanismul însuși al receptării a fost modificat — evident, nu în același grad și în toate artele — ceea ce nu putea să nu provoace dificultăți în procesul de adaptare a subiectului la obiect. Între criteriile estetice proprii și specifice noilor forme și categorii perceptive operatorii ale publicului s-a creat, în mod fatal, o distanță. Dar *distanță și dificultate* nu înseamnă *ruptură*. Marile dificultăți pe care publicul larg le întâmpină în procesul de receptare a operei de artă modernă — plastice și muzicale în special — nu afectează totalitatea termenilor din sistemul relațiilor artei moderne cu publicul, ceea ce nu ne permite deci să acredităm ideea unei rupturi generalizate la nivelul întregului sistem. Admițînd chiar o ruptură între public și pictura modernă (ca să restrîngem sfera) sau între public și muzica modernă, nu se poate afirma, totuși, că aceasta ar avea un caracter universal.

Considerată din perspectiva receptării, ideea „rupturii artei moderne cu publicul” acreditează, explicit, concepția tradițională a explicației universale. Se vorbește, în consecință, despre „ruptura artei moderne cu publicul” mai ales în sensul că arta modernă s-ar fi afundat și continuă să se afunde pe căi inutile complicate, ermetice și solipsiste, înlăturînd deliberat posibilitatea de înțelegere și, prin aceasta, căile universalității. Recunoaștem aici spiritul tradiției umaniste greco-romane, argumentul „naturii umane” cuprinsă în universalitatea sa. „Ruptura artei moderne cu publicul” s-ar explica —

după cum s-a văzut — prin refuzul artei moderne de a se mai preocupa de ideea universalității și eternității valorii operei de artă și, deci, prin lipsa unui „stil comun” care să implice un cod universal de descifrare. (Supoziția este evident falsă : rezonanța universală a operei de artă nu rezultă din norma explicației universale, ci exclusiv din realitatea efectivă a valorii ei. E falsă de asemenea supoziția potrivit căreia norma explicației universale a construit, *ipso-facto*, un cod universal de „descifrare”. Universalitatea codului sub dimensiunea sa etică nu poate fi extinsă, fără pericole, asupra dimensiunii estetice.) Agresivitatea originalității și cultul inovației, subiectivitatea și „libertatea necondiționată” sînt — potrivit opiniilor de care m-am ocupat — tot atîtea motive de „ruptură” și neliniște. Nu există — se afirmă — un riguros centru de sprijin și de raportări, criterii filozofice și estetice care să decanteze valorile și care să distingă între valoare și non-valoare. Proliferarea mișcărilor divergente, intolerante și cu pretenții de absolut se explică printr-o accentuată disproporție dintre spiritul de analiză și sinteză. Arta modernă este de aceea o „artă divizată la limită”. De unde și o teorie „sintetică” *ad-hoc* a raportului inovație-receptare, teorie asupra căreia vom insista în cele ce urmează.

2. În legătură cu raportul inovație-receptare credem util să circumscriem, mai întîi, o problemă rău pusă. Avem în vedere, îndeosebi, unele considerații privind așa-zisele *condiții de inteligibilitate* pe care trebuie să le îndeplinească orice operă novatoare pentru a realiza un real și veritabil contact cu universul spiritual al receptorului.

Potrivit acestui mod de a pune problema se afirmă că, pentru a fi înțeles, pentru ca intenția novatoare să-și dezvăluie cu limpezime sensurile și direcțiile, artistul trebuie să-și echipeze opera cu un număr suficient de „semnale tradiționale”, să rețină, deci, unele „elemente de bază ale limbajului tradițional”. Aceasta întrucît — se argumentează — trecerea de la semn la semnificație nu se poate efectua decît prin conservarea unor „elemente primare” de semnificație — elemente existente

deopotrivă și în experiența de percepție și în experiența de semnificație a receptorului. Actul percepției *trebuie* să întâlnească în operă zone informative imediat reperiabile, deci elementele unui cod cel puțin în parte cunoscut și stăpînit pentru că — se adaugă — actul percepției artistice este, prin excelență, un act de descifrare *mediată*. Aceasta ar fi, în cîteva cuvinte, teoria „jocului comun” — teorie larg susținută și sistematizată în volumul „*Débat sur l'art contemporaine*”, Editions de la Baconniers, Neuchâtel, 1949. Locurile comune de întîlnire — precizează, de pildă, Theierry Maulnier (op. cit., p. 263) — nu sînt create „decît prin elementele obiective, adică prin subiect pentru pictor, prin limbaj pentru scriitor și muzician...” Rolul „datelor obiective” este, într-un cuvînt, hotărîtor, pentru că se creează astfel o „regulă comună” între operă și receptor, se creează, în ultimă analiză, un teren comun de întîlnire.

Speculația normativistă proprie acestei teorii este mult prea tranșantă ca să mai insistăm. Persistă aici iluzia că artistul inovează pornind de la „semnele” și „semnalele” experienței estetice comune. Artistul — trebuie să accentuăm — nu inovează pornind de la „semnele” și „semnalele” experienței estetice comune, pentru că — pe scurt — experiența și conștiința estetică comună nu controlează raporturile imaginii artistice cu civilizația și cultura, direcțiile de evoluție ale artei sau procesele de reorganizare a gîndirii artistice. Concepția potrivit căreia artistul trebuie să conserve „semne tradiționale” sau „elemente de bază ale limbajului tradițional” în scopul de a le conferi funcția de ghid în descoperirea semnificației artistice izvorăște, indiscutabil, dintr-o înțelegere idilică a raportului artă-public. Impresionismul, în general, în prelungirea tradiției unui Delacroix, cultivă temele contemporane inspirîndu-se din viața reală și imediată a publicului parizian. În ceea ce privește conservarea „semnelor” și „semnalelor tradiționale” nimic mai concludent decît Manet, în a cărui operă tradiția picturală a unui Goya, Chardin sau Jalabert este prezentată pînă la cadrul compozițional. Nu inexistența „semnelor tradiționale” a provocat însă ostilitatea generală a criticii și a publicului, ci noutatea viziunii artistice, ecuația per-

sonală a semnificației. Impresionismul realizează o adevărată revoluție la nivelul „faptului plastic” dar nu rupe cu tradiția mijloacelor picturale. Închid această scurtă paranteză cu o notă a lui Pierre Francastel: „Descoperirea unui nou sistem figurativ nu este un dozaj de elemente vechi și noi, ci revoluția unui nou raport posibil al omului cu trecutul și cu prezentul său”¹.

În ordine teoretică — ne referim în continuare la teoria expusă mai sus — reținem abordarea și înțelegerea abstractă a raportului dintre structura semnificantă și structura semnificată a operei de artă, dar mai ales reducția acestui raport la simpla relație semn-semnificație.

Pentru a fi înțeles — recomandă teoria „jocului comun” — artistul trebuie să conserve în structura operei „elemente de bază ale limbajului tradițional”. Ce înțelegem însă prin noțiunea „limbaj tradițional”? Să observăm, mai întâi, că noțiunea „limbaj” este ea însăși ambiguă. Noțiunea „limbaj” desemnează — printre altele — fie vorbirea comună, curentă, fie limbajul specializat al diferitelor științe și profesii (limbaj matematic, filozofic, medical, tehnic etc.) fie — ca să trecem la domeniul artei — mijloacele de expresie și procedeele diferitelor arte, fie diferitele soluții formale, fie limbajul unei opere literare în sens lingvistic — și vorbim în acest sens, de pildă, despre limbajul operei lui Sadoveanu, accentuând vocabularul și latura sintactică — fie limbajul operei literare în sens artistic și estetic accentuând, în acest caz, sensurile și semnificațiile estetice ale operelor sadoveniene. Este, credem, evident că noțiunea „limbaj tradițional” va fi cu atât mai ambiguă. Ce să înțelegem, mai întâi, prin această noțiune? Dacă, de pildă, prin noțiunea „limbaj tradițional” înțelegem „sistem formal tradițional” alunecăm, imediat, într-o pregnantă eroare. Noțiunea „sistem formal tradițional” desemnează o realitate proprie, deopotrivă, și artei tradiționale și artei moderne. Între „sistemul formal tradițional” și „sistemul formal modern” nu se pot opera delimitări absolute și imuabile pentru că avem a face cu

¹ Pierre Francastel, *La figure et le lieu*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1967, pag. 285.

un fenomen de continuitate organică, izvorînd din însăși natura și situația artei. Poeții moderni cei mai mari — un Baudelaire, un Mallarmé sau un Rimbaud (ca să rămînem doar la ei) — au utilizat rima, uneori metrul clasic și formele prozodiei clasice și, să mai adăugăm, tradiționala familie a tropilor, ca să nu mai amintim de temele poetice tradiționale. Dar dincolo de cuvînt, rimă, metru, metaforă sau subiect — deci dincolo de „datele obiective” pe care le reclamă teoria „jocului comun” — ei au căutat *limbajul* poeziei moderne, adică posibilitățile de a interpreta, informa și semnifica o nouă realitate umană, deci „formele posibile” care să materializeze raporturile de semnificație proprii timpului lor. Subliniind diferențele dintre stilul arhitectural renascentist și stilul arhitectural baroc — ca să mai luăm un exemplu — Wölfflin notează următoarele: „Barocul se servește de același sistem formal; el însă nu mai reprezintă ceea ce e desăvîrșit și finit, ci mișcarea, devenirea; nu limitatul și comprehensibilul ci nelimitatul și colosalul. Ideala proporției frumoase dispăre, atenția nu mai este acordată existenței pure (Das Sein) ci acțiunii (das Geschehen)... Raportul individului cu lumea s-a schimbat, un nou imperiu al simțirii s-a deschis, sufletul tinde să se dizolve în sublimul grandiosului și al infinitului”¹.

Noțiunile „limbaj tradițional” și „sistem formal tradițional” nu sînt — după cum credem că s-a putut observa — echivalente. Sistemul formal tradițional servește și *limbajul* modern. Or, după cum este știut, — și nu mai insistăm — între „limbajul tradițional” și „limbajul modern” se stabilesc — din perspectiva principiilor de semnificație estetică — „ostilități” nedisimulate. Limbajul artei moderne, care nu trebuie să fie neapărat non-figurativ, propune publicului noi forme și domenii de interpretare, forme care nu mai implică — în raport cu limbajul tradițional — relații de analogie cu universul obiectelor sensibile. Procesul de „deconcretizare” și „de-realizare” a realului în poezia și pictura modernă, de pildă, imprimă o logică și o necesitate autonomă limba-

¹ H. Wölfflin, *Principiile de bază ale istoriei artei*, Ed. Meridiane, p. 24.

jului operei, ceea ce nu înseamnă, imediat, nici lipsă de sens și nici indeterminare, ci o deschidere largă a câmpului imaginației și, implicit, a câmpului semantic. „Non-finitul” — concept pe care îl găsim la Diderot și Delacroix — a generat o estetică în sensul cel mai adecvat al termenului. Dacă limbajul tradițional menține imaginarul în interiorul relațiilor de analogie cu universul sensibil, limbajul modern îl ordonează printr-o perspectivă autonomă. Dar, cum aceste idei sînt bine clasate, nu mai insistăm. Să revenim și să rezumăm.

Artistul nu inovează pornind de la „limbajul tradițional” (orice am înțelege prin această noțiune). El nu inovează, de asemenea, pornind de la tradiție (orice am înțelege prin acest termen) și nici de la așa-zisele „elemente primare” de semnificație, pentru că nu limbajul tradițional și nici tradiția nu motivează geneza noului limbaj al operei, deci geneza noului ei principiu de „informare” și de organizare a semnificației. Un nou principiu de „informare” și organizare estetică a semnificației — rațiunea oricărei opere inovatoare în artă — nu se obține prin „dozaj”. Actul novator nu se reduce la a controla prezența și funcțiile, în operă, a „semnelor tradiționale”, întrucît ele nu semnifică și nu valorează prin ele însele. Structura semnificantă și structura semnificată sînt indisolubile. Și e absurd să acredităm, apoi, ideea că aceste „semne tradiționale” condiționează, mai ales, descoperirea și înțelegerea valorii operei de artă. În acest cadru înțelegerea nu se reduce la identificarea semnului, întrucît în interiorul structurii acesta nu rămîne identic ca substanță. Înțelegerea operei de artă este și o înțelegere trăită — care poate începe cu nivelul pre-reflexivului (sunet, ritm, mișcare etc.) — după cum este, de asemenea și „o chestiune de cortex” (G. Călinescu). Relația dintre *perceput* și *imaginar* nu este o relație univoc determinată, după cum o relație univoc determinată între realitate și creație este, în ordine artistică, o imposibilitate. Sensul nu poate fi sesizat imediat în semn. „Dualitatea sensului și a semnului — observă Mikel Dufrenne — va apare pe fondul unității lor”¹.

¹ Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Tom. II, Paris, P.U.F., 1953, p. 422.

Evident, actul percepției estetice, prin însăși natura sa, este un act de „descifrare” mediată. Prin aceasta nu se înțelege însă cîtuși de puțin că „descifrarea” se organizează și se desfășoară în funcție de prezența așa-ziselor „elemente primare de semnificație”. Ar însemna să acredităm, explicit, ideea că anumiți termeni ai structurii dețin *apriori* o poziție privilegiată în orientarea percepției, ar însemna, mai ales, să înțelegem actul percepției estetice ca mișcare directă și univocă de la semn la mesaj.

Persistentă, teoria „jocului comun” circulă în diverse variante, îmbrățișînd și alte aspecte ale percepției estetice. Jean-Paul Weber, de pildă („La psychologie de l'art”, Paris, P.U.F., 1961), analizînd structura dialectică a sentimentului estetic, desprinde următoarele opoziții: „sentimentul estetic este plăcere-neplăcere, realizant-nerealizant, personal-impersonal, interesat-dezinteresat, puritate impură, perfecție imperfectă, adevăr-minciună, semnificant fără semnificat, caligramă-filigramă, prezență-absență, original-originar” (op. cit., p. 26).

Nu vom examina toate aceste opoziții. Ultima (sentimentul estetic este *original-originar*) ni se pare a fi, din perspectiva „jocului comun”, edificatoare.

Să notăm, mai întîi, că această ultimă opoziție se întemeiază pe o înțelegere cu totul particulară a procesului de creație artistică. Autorul citat notează în acest sens că „grija de a *crea*, adică de a face să izvorască noul din sinul vechiului, este fără îndoială ceea ce diferențiază în modul cel mai sigur artistul de artizan”¹ (s.a.). Insolitul — observă Jean-Paul Weber în continuare — este foarte rar frumos din prima clipă. Părăsind însă implicațiile importante ale acestei afirmații, autorul citat trece imediat la problema condițiilor accesibilității nouității. „Nimic nu place mai mult ca o figură nouă pe un fond vechi; trecutul conferă un prestigiu estetic esențial, patina sa innobilată; întregul trecut, toate originile; acelea ale rasei, acelea ale ființei umane (arta copilului cu care s-au comparat atît de judicios multe din căutările artei contemporane).”² Se pare că emoția artistică

¹ Jean-Paul Weber, op. cit., p. 25.

² *Idem*, p. 26.

— rezumă Jean-Paul Weber — „nu poate fi așiftată decît în prezența unei originalități scăldată în original, că nu trebuie să ne îndrăgostim decît de creațiile care reiau o tradiție, un moment întreruptă sau uitată“¹

Indiscutabil că sentimentul estetic — observația lui Jean-Paul Weber e întru totul îndreptățită — poate fi caracterizat prin opoziția original-originar. Orice operă de artă implică — în mod conștient sau nu — un „cifru cultural“, înțelegînd prin aceasta categoriile de sensibilitate constituite în experiența de semnificație a literaturii și artei, experiență care se află, la rîndul ei, în strînsă corelație cu structura sensibilității etnice și naționale. (Un anumit sistem și anume structuri iconografice sau tipuri ireductibile de comportament etc.). Este inacceptabilă însă ideea că datele și categoriile de sensibilitate specifice unui cifru cultural dat formulează condiția de comunicabilitate *sine qua non* a noutății artistice sau condiția prestigiului ei estetic. Printr-o alunecare de formulă, Jean-Paul Weber acreditează implicit principiul tradițional potrivit căruia noutatea — cu tot ceea ce o afectează — trebuie să se proiecteze pe un fond comun de cunoaștere și percepție. Să încheiem aceste observații prin a contesta afirmația că artistul — spre deosebire de artizan — „face să izvorască noul din sînul vechiului“. Ceea ce deosebește pe artist de artizan — printre altele — este în primul rînd istoria artei. Artistul se raportează permanent — conștient sau nu — la istoria artei (sens larg) sau la istoria propriului său gen. Dar între teoria artei și descoperirea noutății nu există un raport ca de la cauză la efect. În artă „vechiul nu determină necesitatea „noului“, iar „noul“ nu este noutatea „vechiului“.

În legătură cu teoria „jocului comun“ se pune imediat întrebarea dacă inovația presupune o experiență estetică specială sau dacă ea este, în ultimă analiză, un „compromis necesar“ între „vechiul“ și „noul“ limbaj.

Inovația — înțeleasă, în primul rînd, ca fapt de creație care apare și se înscrie pe fondul proceselor de reorganizare fundamentală (*ordinea fundamentelor estetice*) a gândirii artistice — se întemeiază pe o nouă core-

¹ *Ibidem.*

lație a civilizației și culturii cu arta, exprimând, deci, un nou raport între artă și om. O nouă atitudine psihică și spirituală, noile dimensiuni ale conștiinței de sine a omului largesc viziunea estetică a epocii și structura imaginărilor, sfărâmând însă un cadru apropiat și familiar de sensibilitate și, implicit, experiența de semnificație în funcțiune. Înscriindu-se în ordinea de necesitate și de semnificație a unei noi lumi, inovația impune o lume nouă și un univers sensibil nou, anticipând deci o experiență estetică nouă. De unde, printre altele, și imposibilitatea de a prescrie *modalitățile de a fi* ale inovației în special, și ale operei de artă în general. Inovația în artă nu presupune nici un fel de experiență estetică specială — „experimentul” nu este o asemenea experiență — ci exclusiv geniu. O descoperire în artă — ca în orice alt domeniu — urmează multiple și adesea imprevizibile traiectorii — dar la baza nici uneia nu a stat optica empirică și combinația hibridă. *Inovația este un punct de vedere fundamental în artă și, prin aceasta, un moment al ei.*

Inovația, înțeleasă în sensul amintit, se situează simultan în afara lumii, — adică în afara nivelului de percepție existent și în afara experienței de semnificație în funcțiune — și în interiorul lumii, adică în substanța noilor structuri spirituale și afective pe care arta le descoperă, dar numai întrucât le convertește în formă specific artistică. Descoperindu-le în și prin formă arta *tinde* să le integreze în viața spirituală a colectivității. *Integrare* înseamnă însă procesul — mai mult sau mai puțin îndelungat — de socializare și de instituționalizare a noilor categorii perceptive și a noii experiențe de semnificație. Acțiunea *constituantă* a inovației urmează deci o cale contradictorie. Prin acest mecanism contradictoriu subiectul este situat în interiorul și în atmosfera propriei sale lumi. Problema esențială în inovație nu este, așadar, cîtimea de „valori tradiționale” conservate, „punctul de reper”, „semnul” și „semnalul”, „cheia” care s-o facă lizibilă la orice nivel de percepție. O formă nouă fără spirit nou — oricîte „elemente tradiționale” ar conserva — nu are ce să comunice. Nu vom spune de pildă că „non-figurativul” generează de la sine expresivitate,

profunzime și spiritualitate, dar vom consemna că „non-figurativul” descoperă și comunică — fie și dificil — chiar și în lipsa controlului exercitat de lumea exterioară (acele „elemente obiective”) asupra spectacolului plastic. Nu întotdeauna „enigma vizualității pure” este incomunicabilă. Arta nu e numai informație și pedagogie, ci și sugestie. Nu avem decît să repetăm : problema esențială în inovație nu este cîtimea de „valori tradiționale” care să-i asigure lizibilitatea, ci înscrierea ei pe coordonatele de spiritualitate și de sensibilitate ale epocii. „O artă nouă — observa George Călinescu — nu se naște prin «schimbarea preceptelor». Există adevărați scriitori noi, care văd universul de la punctul lor istoric și geografic nou. Numai aceștia aduc noul¹”. Ca să *comunique* — rațiune supremă de a fi — opera inovatoare nu se situează la nivelul sensibilității estetice comune și nu se *adreasează* acesteia prin „semnalele” ei. În ceea ce privește arta, necesitatea *de creație, de semnificație și de comunicație* se află întotdeauna înaintea și dincolo de *viața artistică efectivă a publicului*. Arta esențializează. Gîndirea și viziunea artistică novatoare fondează în esență. Arta se detașează curent de viața artistică efectivă a publicului, dar e oricînd prematur să vedem aici o *ruptură*. Actul detașării artei față de *viața artistică efectivă a publicului* nu înseamnă, în mod necesar, *ruptură* în raport cu *viața spirituală reală a publicului*, adică în raport cu sensurile istoriei sociale și spirituale contemporane acestuia. Importanța și funcțiile estetice ale inovației în evoluția literaturii și artei, rolul ei în societate, nu pot fi judecate din perspectiva nivelului de receptare al publicului fără pericolul de a conchide, în mod cu totul eronat, că ar fi lipsită de valoare și, în consecință, de orice funcție socială. Aceasta nu înseamnă nici că publicul respinge *întotdeauna* inovația, și nici că tot ceea ce a fost sau este respins de public a fost sau este locul unei inovații.

Inovația — ca punct de vedere fundamental în artă și ca moment al acesteia — se cristalizează în interiorul unui vast sistem de referință, începînd cu datele psiho-

¹ G. Călinescu, *Croniclele optimistului*, București, E.P.L., 1966, p. 188.

afective proprii și specifice personalității și sfârșind cu structurile sociale. În legătură cu aceasta se pune imediat întrebarea : inteligibilitatea inovației este rezultatul unui *compromis* (teoria „jocului comun”) sau efectul unei *constrîngeri* ?

Nici *compromis* și nici *constrîngere*. Dacă inovația în artă este un compromis între „vechiul” și „noul” limbaj — ceea ce, după cum am arătat, este cu totul impropriu spus — dacă pentru a fi inteligibilă inovația trebuie să rețină oarecari termeni ai „limbajului tradițional”, se pune atunci întrebarea : care sînt regulile de combinație în virtutea cărora obținem un grad mai mic sau mai mare de lizibilitate ? Care sînt, apoi, criteriile de selecție susceptibile să ne indice și să ne asigure că un „termen tradițional” sau altul este mai apt sau mai puțin apt în a limpezi și ușura percepția noii semnificații ? Putem admite că „termenii tradiționali” reținuți pot fi „codificați” ca „elemente de semnificație” în structura semnificantă globală a operei fără a conlucra la eroarea — devenită curentă — de a înțelege opera de artă ca „informație codificată” ? Iată numai cîteva din problemele insolubile din punct de vedere teoretic pe care le ridică ideea „compromisului”.

Să adăugăm, în al doilea rînd, că nu orice inovație generează dificultăți în ordinea receptării pentru a ridica ideea „compromisului” la nivelul unei probleme estetice generale. Avem în vedere inovațiile care se înscriu în interiorul „seriilor” — ca să folosim un termen mai vechi. Inovațiile de mai mică sau de mai mare importanță evolutivă care au ilustrat istoria picturii de la Giotto la Manet, sau inovațiile pe care le-a înregistrat istoria sculpturii de la Michelangelo la Rodin și Brâncuși nu au antrenat ideea de „compromis”, întrucît au adîncit și diversificat expresivitatea unui mod estetic stabil, socializat și instituționalizat în cadrul unui anumit raport om-univers și artă-om. Toate aceste inovații au nuanțat un mod de percepție, fără a-i modifica structura și mecanismul. Într-un cuvînt, din Renaștere și pînă în pragul secolului XX inovația nu a instituit noi categorii perceptive, chiar dacă a operat substanțiale mutații în liniile interioare ale limbajului artistic. Să mai notăm

că problema „inteligibilității” nu poate fi pusă în legătură cu toate *tipurile* de inovație, în legătură, de pildă, cu inovațiile instituite la nivelul procedeeelor și mijloacelor de expresie, sau la nivelul diferitelor tehnici artistice. Vom alătura aici și observația că, de fapt, problema „inteligibilității” inovației nu afectează toate artele și toate genurile și nici nu se pune cu aceeași acuitate în întreaga pictură sau în întreaga muzică modernă.

Ideea „compromisului” privește în mod predilect *inovațiile fundamentale* — inovațiile care — într-un cuvânt — antrenează modificări în ordinea fundamenteilor estetice și filozofice ale literaturii și artei. Dar nici în acest cadru ideea „compromisului” nu poate fi acceptată. Marii inovatori care au ilustrat revoluția artistică modernă au respins, energic, *tradiția modurilor tradiționale de interpretare estetică* a realului și imaginarului, dar au găsit un sprijin larg în tradiție. Mult controversatul Picasso a traversat — după cum este știut — întreaga istorie tradițională a formelor. În opera lui Picasso „termenul tradițional” este foarte activ, înscriindu-și prezența începînd cu elementul formal și sfîrșind cu atitudinile spirituale și civice care vin — în ceea ce-l privește — din tradiția lui Goya. Observații similare se pot face, fără teama erorii, în legătură cu opera tuturor marilor inovatori ai secolului nostru. Inovațiile fundamentale care ilustrează revoluția artistică modernă nu au *descoperit* tradiția ca vehicul al „inteligibilității” și „comunicabilității”, ci exclusiv ca termen funcțional în organizarea noilor semnificații estetice. Nu negăm, firește, funcția „comunicantă” și de „liant” a „elementelor tradiționale” în *procesul receptării*, dar inteligibilitatea și comunicabilitatea *inovației* nu se rezolvă la nivelul prezentei „termenilor tradiționali”, ci la nivelul *semnificației*.

O ultimă observație. Teoria „jocului comun” — cu implicațiile teoretice pe care le ridică ideea „compromisului” — reflectă o abordare prin excelență abstractă a fenomenului receptării și anume, nu numai în sensul că se întemeiază pe un *apriori*, ci mai ales în sensul că este gîndit în afara atmosferei spirituale și psiho-afective specifice și în afara conexiunilor sociale în interiorul că-

rora acest fenomen se consumă ca act spiritual. Studiul fenomenului de receptare nu poate face abstracție, bunăoară, de atmosfera pe care o imprimă structura și nivelul forțelor de acțiune ale epocii moderne (descoperirile tehnice și științifice, revoluția industrială, sintezele științifice și filozofice) și, în cadrul acesteia, de evoluția concepției despre spațiul și mediul pe care omul și-l construiește și în care trăiește. Actul receptării primește în acest cadru o nouă ontologie aș spune, noi determinări și elemente, un nou centru vital și alte valori în ordinea intensității. Structura sensibilității estetice moderne modulează actul receptării în funcție de dimensiunile și anvergura contextului de experiențe în care omul modern este angajat. Considerăm că nu e posibil să studiem acest fenomen, cu oarecare șanse de succes, făcând abstracție de acțiunea și de formele de acțiune ale esteticului cuprins în sfera extraartisticului. Într-un cuvânt, esteticul extraartistic nu poate fi considerat ca prezență exterioară în fenomenul receptării artei moderne. Numeroși cercetători au semnalat aici o compenetrație de substanță, care provoacă esențiale modificări în *nivelul de receptare* estetică a omului modern. S-ar putea afirma, ca o concluzie provizorie, că este prima dată când în istoria sensibilității umane se realizează o atât de strânsă legătură funcțională între cele două sfere de ființare estetică a omului. Receptarea artei moderne se fundamentează, indiscutabil, pe o rețea de categorii izvorâte direct din formele de angajare ale omului modern.

Evident, nu putem epuiza aici toate implicațiile care se asociază acestui mod de a gândi problema. Vom mai nota doar că structura și coordonatele interioare ale procesului de receptare depind, deopotrivă, și de istoria trecută și de istoria prezentă a literaturii și artei. Revoluția artistică nu înseamnă re-invenția artei. O revoluție în modurile reprezentării — revenim la problema inovației — nu conduce, în mod necesar, la o „ruptură” în câmpul sensibilității estetice și nu anulează, deci, experiența de semnificație anterioară dobândită. Dimpotrivă, revoluția artistică modernă se inserează organic în ansamblul acesteia, construindu-i totodată noi nivele și noi câmpuri de imaginație și modificându-i — prin transfor-

marea funcției estetice a imaginii — relieful și unghiul de vedere. În loc de orice alte concluzii vom transcrie aici ideea că noua actualitate a artei moderne nu este numai o nouă lume de forme, ci și o nouă actualitate a omului. Amplificarea fără precedent a repertoriului de forme, favorizînd o densă interferență a culturilor, impune un nou cîmp de principii solidarității umane. Artă modernă propune omului un nou statut de conștiință, oferind gîndirii politice și filozofice urgente motive de reflecție. Aceasta întrucît arta a descifrat întotdeauna mesajele umanității. Îmi iau libertatea să observ că esteticienii și criticii care anunță „dispariția artei” — numai întrucît absolutizează sensul comun al noțiunii „rup-tură” la diferite nivele ale actului de receptare, acreditează, implicit, ideea că în epoca noastră arta încetează de a mai reprezenta o forță de acțiune spirituală.

Recunoașterea inovației este una din problemele permanent deschise. Consimțim în chip firesc că inovația trebuie să apară. Îi refuzăm însă propriile-i criterii. Dacă inovația refuză să se încadreze într-un concept prestabilit — prestabilit întrucît a fost depășit — consemnăm falsele alarme amenințînd „moartea” și „dispariția” artei. Acceptăm în spirit dialectic îmbogățirea conceptului „artă” — îmbogățire care nu poate avea loc în afara inovației — dar punem în discuție experimentul întrucît e „non-conformist”, adică nu-și prezintă explicit intențiile. Criticul adoptă o binecunoscută poziție filozofică : dacă nu sînt criteriile mele, altele nu pot exista ; dacă nu sînt criteriile cunoscute, sau cele care *trebuie* să fie, înseamnă că sînt cel puțin discutabile etc. Dacă infuzia spiritului uman în operă urmează căi diferite, altele decît acelea care au caracterizat arta unui Michelangelo sau Balzac, — aplicăm comod eticheta „decorativ” sau „bizar”. Consemnînd aceste lucruri n-am făcut decît să rezum, bunăoară, „experiența” inovației impresioniste sau cubiste, dar într-un mod abstract. Vechile poziții se refac însă, invariabil, cînd e vorba de înnoirea artei. Orice inovație apare într-un context normativ dat, dar și împotriva acestuia. Ea nu prezintă un sistem de semnificații evident pentru toată lumea, așa încît refacerea vechilor atitudini nu depășește limitele normalului. Anor-

mală ni se pare a fi înțelegerea substituirii principiilor estetice ca lipsă a valorii și constituirea criteriilor de valoare în funcție de durată. Anormală ni se pare a fi, mai ales, interpretarea substituirii modurilor de considerare estetică a realului ca dovadă a caracterului incomprehensibil al artei și literaturii moderne.

ADRIAN RĂDULESCU

DOUĂ POZIȚII ALE PUBLICULUI FAȚĂ DE ARTĂ

Cine este „Publicul” ? Ce este „Arta” ? Cîți oameni se vor fi supărînd văzîndu-se incluși în „Public” și cîte opere vor fi plîngînd văzîndu-se excluse din „Artă” ? Fiindcă atît de o parte cît și de alta a relației artă-public se ascund două emisfere de individualități infinit diverse, întotdeauna presupunînd o operă, niciodată realizînd-o.

Mereu și mereu opera de artă își va căuta o realitate valorică prin public, după cum fără sfîrșit se va căuta pe sine publicul în opera de artă.

Farmecul relației constă în faptul că atunci cînd un public se regăsește într-o artă el devine alt public decît era inițial, și atunci cînd o operă de artă pătrunde în conștiința publicului ea își pierde identitatea sa semantică inițială.

Dacă opera de artă poate deveni mereu alta, potrivit dimensiunilor individuale, istorice, sociale, psihice, naționale, practice, teoretice etc. ale contemplatorului ei, înseamnă că ea însăși nu se poate realiza ca operă de artă decît în măsura în care apare ca o exprimare de sine a contemplatorului, ca o regăsire de către public a sinelui său artistic în opera de artă. În măsura în care opera contemplată se realizează în conștiința contemplatoare ca operă de artă, contemplatorul este el însuși un fel de artist (un meta-artist, dacă vrei), deoarece, asemenea artistului, opera îi apare ca o exprimare de sine,

ca expresie a idealurilor, a dorințelor și intereselor lui, ce se deschid sub orizontul frumuseții. Dar publicul poate contempla dintr-o serie de necesități de informare, de culturalizare etc., opere de valoare artistică recunoscută, în care el nu se regăsește pe sine, care nu-l pasionează sau pur și simplu nu-i plac sau nu are timp și condiții să-i placă. Bacovia citit într-o noapte de toamnă de un pasionat al poeziei și Bacovia citit înainte de examen de un elev, cu gândul la nota de trecere; Bach ascultat de un meloman și Bach ascultat de un om fără predilecții artistice, ce vrea să-și completeze cultura muzicală etc. În primul caz și în cel de al doilea publicul se află în poziții diferite față de opera de artă: pe de o parte opera se realizează în conștiința contemplatorului ca operă de artă, pe de alta ea îi apare acestuia doar ca un fapt de cultură.

Dacă o valoare culturală i se poate oferi insului uman și fără ca acesta să o considere drept ceva pe măsura personalității sale, a modului său de a trăi și a gândi sau de a concepe un mod de trai și înțelegere a lumii, o valoare artistică nu se poate dezvălui insului uman decât în orizontul participării acestuia la universul de sentimente și idei pe care ea le propune, decât apărînd ca o altă posibilitate de existență (una imaginară) a contemplatorului ei.

Orice relație artistică este și o relație culturală, dar nu orice relație culturală a publicului cu opera de artă este și o relație artistică.

Poziția artistică presupune participarea vie, pasională a celui ce parcurge opera la universul de simboluri al acesteia, presupune o comunicare între conștiința originală a operei de artă ca o anume operă de artă și conștiința individuală a publicului ca un anume public. Ea implică regăsirea de sine a publicului în operă, dialogul sincer dintre public ca „om real” al unei anumite vremi, culturi, societăți etc. și opera de artă ca „om imaginar”, ca existență ideală, imaginară, a creatorului ei — artistul. (În acest sens înțelegerea de către Tudor Vianu a valorii ca „obiect al dorinței” pare îndreptățită.) Poziția artistică a publicului față de opera de artă îl exprimă pe individ în plenaritatea libertății sale spirituale de a-și

alege și orienta relațiile după măsura în care aceste relații îl exprimă potrivit dorințelor sale și îi îngăduie să-și exprime și să-și afirme personalitatea astfel. La nivelul acestei poziții, contactul publicului cu opera de artă nu poate fi decât nemijlocit (ascultarea melodiei, citirea cărții, vizionarea expoziției sau a filmului etc.) deoarece aici opera de artă se află la discreția fiecărui individ din public, individ pe care nici un imperativ exterior nu-l poate obliga să-i placă opera, dacă el nu simte fără nici un fel de impunere această plăcere.

Poziția culturală a publicului față de opera de artă privește informarea lui generală (din necesități de instruire culturală, științifică etc.) asupra operei ca valoare dată în tezaurul de valori artistice ale unei anumite culturi. Ea privește formarea personalității culturale a unui anumit individ, posibilitatea lui de a fi apreciat sub acest aspect în colectivul, în societatea în care trăiește, sau de a exercita o funcție de această natură. Iată de ce, în relația culturală cu publicul, opera se adresează în primul rând și în principal conștiinței sociale, valorii sociale din individ, iar individul privește opera în principal tot prin prisma acestei dimensiuni sociale a conștiinței sale. Îi place sau nu-i place Shakespeare, îi place sau nu-i place Balzac, îi place sau nu-i place Eminescu sau Caragiale, pentru a avea o anumită cultură generală, ca om social individul trebuie să-i cunoască, să-i citească etc. Altfel nu trece din clasa a noua în clasa a zecea, nu poate ocupa postul de metodist la casa de cultură sau este respins de grupul social în mijlocul căruia trăiește. *Poziția artistică* presupune întotdeauna o pasiune a publicului, *Poziția culturală* poate presupune și numai o datorie, o obligație socială de instruire. *Poziția culturală* nu impune neapărat și întotdeauna contactul direct cu opera, publicul putând fi informat asupra ei prin lucrări ale criticilor, istoricilor artei etc. Statul, societatea pot susține, pot încuraja direct relațiile culturale ale publicului cu arta (acest fapt putând implica și determina, de la caz la caz, și relațiile artistice), dar relațiile artistice ale publicului cu opera rămân, în genere, o chestiune a fiecărui individ din public. Schematizând, putem spune că în cadrul *relației culturale* (public-opera de artă), arta apare ca o

formă a conștiinței sociale, iar în cadrul relațiilor sale artistice cu publicul, arta apare ca o formă a conștiinței de sine a fiecărui individ. Discuția despre aceste două poziții ale publicului față de operă și ale operei față de public ne îngăduie să sesizăm mai bine, în finețea și subtilitatea implicațiilor lor, relațiile artei cu realitatea, deosebirile și asemănările, intercon condiționările pe care le presupune considerarea artei ca formă a conștiinței de sine a individului și considerarea ei ca formă a conștiinței sociale de sine. Prima ipostază a artei o implică întotdeauna pe cea de a doua, fiindcă individul, presupunând că ar vrea, nu se poate rupe total din contextul valoric al epocii, al societății sale, al culturii sale naționale. Cea de a doua o poate implica pe prima sau poate rămâne indiferentă față de ea, deoarece valorile culturale ale comunității în care trăiește pot fi acceptate sau respinse în sinea lui de individ, individul făcând cunoscut sau tăinuind acest lucru.

Materializînd conștiința de sine a artistului, fiind exprimarea de sine a conștiinței lui, opera de artă, prin natura sa, se poate adresa întotdeauna direct doar conștiinței individuale a contemplatorului și numai prin aceasta conștiinței lui sociale. Conflictul, posibil la un moment dat, la un individ, între conștiința sa individuală, intimă și conștiința colectivă, a circulației valorilor este rezolvat aproape întotdeauna de o anumită știință, de un anumit drept, de o anumită religie, morală, ideologie etc. în favoarea conștiinței colective, a conștiinței sociale, verificabilă prin experiența istorică, prin evoluția și mersul firesc al faptelor etc. În artă, disputa între individual și general nu se rezolvă întotdeauna în favoarea generalului. Opera de artă tinde a se asocia în primul rînd conștiinței individuale din publicul ei. Ea nu are norme prin care să poată fi impusă ca valoare, ea nu-și impune valorile ca obligatorii în acest cadru, ci se „străduiește” să atragă spre ele adeziunea și recunoașterea intimă a publicului.

Înțelegerea artei ca formă a dimensiunii sociale și ca formă a dimensiunii individuale a conștiinței individului diferă doar prin natura punctului lor de plecare, prin originarea lor, unindu-se însă, prin finalitatea lor,

deoarece dincolo de simplificarea pe care am introdus-o din necesități teoretice, în mod real ele nu pot exista însă decît împreună, influențîndu-se și condiționîndu-se reciproc.

Conștiința socială (deși fiecare individ contribuie și poate contribui la evoluția ei) îi este dată individului cu valorile ei, cu relațiile și implicațiile ei, pe care individul, pentru a putea conviețui în societate, trebuie să și le însușească.

Conștiința individuală este o alegere, o creație, o cunoaștere individuală, de sine : prima face posibilă legea și unicitatea, cea de a doua — diversitatea și intimitatea.

Unele dintre aceste ipostaze ale conștiinței sociale pot să i se pară individului pe măsura dorințelor și posibilităților de realizare ale personalității sale, altele nu. Spre deosebire însă de celelalte ipostaze ale contradicției între conștiința socială și conștiința individuală în care individul (moral, politic, juridic, ideologic, filozofic, științific etc.) prezintă aspirațiile sale drept aspirații ale unei colectivități, le susține prin apelul la evoluția reală a faptelor, la o dreptate, justiție etc. concret istorică sau abstractă, pe care și-o ia drept martoră, individul artist nu-și poate prezenta viziunile sale asupra lumii decît ca viziunile sale individuale, decît ca expresie originală a conștiinței sale de sine. (Orice ar susține pe plan teoretic un artist, în planul artei el nu vorbește și nu poate vorbi în principal decît în numele său.) Individul politic, moral, juridic etc. (deși și aceștia, firește, se deosebesc între ei) își prezintă idealurile sale (și ele pot fi astfel de idealuri) ca aparținînd unor grupuri de oameni, clase, popoare, națiuni etc. al căror exponent, susținătorul lor se prezintă a fi. Individul artist își prezintă aspirațiile sale nu ca aspirații generale, ci ca aspirații individuale, căci numai astfel opera sa poate deveni o operă originală, unică și irepetabilă. (Este cu totul altceva faptul că un artist exprimă idealurile epocii, poporului său etc. Aici mă refer nu la semnificațiile sociale, morale etc. ale operei, ci la viziunea, la imaginea ei artistică.)

Dacă putem spune că artistul se „idealizează“, se „spiritualizează“ în opera sa, la fel de bine putem spune că opera de artă se „substanțializează“, se materializează în publicul său.

Arta, ca act de cultură, se adresează omului social și, prin el, eului personal al acestuia. Arta, ca artă, se adresează eului individual, intim al omului și numai prin aceasta personalității lui sociale. Cultura unui om poate să se schimbe, și conștiința de sine să rămână aceeași, dar atunci când pasiunile artistice ale unui om se schimbă, înseamnă că eul său spiritual nu mai este același, că omul însuși s-a schimbat. *Pasiunile de informație culturală* sînt mai schimbătoare, mai ușor modificabile deoarece ele privesc atitudinea omului față de ceilalți, față de mediul în care trăiește. *Pasiunile artistice* sînt mai stabile deoarece ele sînt un reflex al atitudinii omului față de sine însuși.

Sociologia artei, studiind procesul actual de urbanizare, ar putea exemplifica această diferență între universul cultural și cel artistic, urmărind evoluția spirituală a țăranilor mutați la oraș, care își aleg o profesie oarecare: universul cultural al acestora devine mai repede, în timp, unul urban, pe cînd pasiunile lor artistice rămîn, în bună parte, cele specifice țăranului, cele specifice vieții la țară. Aceeași este, de multe ori, situația orășeanului mutat la țară, sau a intelectualului care privește arta țăranilor ca fapt de cultură, păstrîndu-și sensibilitatea artistică pentru arta cu care îl obișnuise mediul său de existență. Să ne amintim că intelectualii din romanul *Ion* al lui Rebreanu se duc duminica la horă ca să vadă „cum se distrează norodul“.

Mutațiile între cele două poziții față de artă — cea culturală și cea artistică — sînt, desigur, reciproce, iar evoluția lor — incontestabilă, deși ele rămîn direct legate de conștiința de sine a fiecărui om.

Conștiința culturală reprezintă, în primul rînd, ipostaza socială a personalității umane, „emisfera“ vizibilă și exprimabilă a gîndirii și sentimentului omenesc, cea artistică numește insul uman în individualitatea sa specifică, interioară, felul său intim (imposibil de înstrăinat) de a fi, pe care uneori din diferite cauze și considerații acesta

poate să nu și-l dezvăluie în relațiile sale cu ceilalți, cu exigențele și instituțiile sociale. E aici o lume a dorinței în care omul se poate regăsi pe sine în idealurile sale de existență și realizare, în care își poate închipui împlinirea celor mai fanteziste năzuințe ale sale. Prin artă insul uman își poate făuri, astfel, o biografie imaginară, poate trăi pentru o clipă sentimentul împlinirii dorințelor sale. Și dacă este adevărat că această realizare imaginară pe care opera de artă o poate oferi publicului ei, îl poate îndepărta pe om de realitate, de acțiune practică, tot la fel de adevărat este că ea îl poate înnobila cu sentimentul încrederii în posibilitățile sale de realizare, încredere pe care nu o dată condițiile vieții reale o pot zdruncina. Prin conștiința artistică a artei insul uman ridică arta la nivelul propriilor sale dorințe, prin conștiința culturală el caută să se îndrepte spre ea, să se integreze în cadrul unor gusturi și idealuri artistice colective și instituționalizate. Dar cum omul în general se definește prin relațiile sale cu lumea și cum insului uman îi este proprie nu numai asimilarea unor valori potrivite personalității sale, ci și replierea acestei personalități potrivit varietății de valori pe care o societate și o cultură le oferă, — între cele două poziții ale publicului față de opera de artă se află de cele mai multe ori nu o relație de contradicție, ci una de elevare și stimulare reciprocă. Prin educația culturală are loc o proiectare într-un orizont valoric a sensibilității artistice, o fertilizare valorică și o diversificare în idealuri a acesteia, contemplarea artistică individuală, cu gusturile și dorințele ei, fiind la rândul său o posibilitate a informării și educației culturale, condiția personalizării și pătrunderii în conștiința insului uman a valorilor artistice. Nu este astfel de mirare că la cei care nu și-au format o cultură artistică deosebită, poziția artistică individuală față de opera de artă se contopește cu idealurile și gusturile artistice insuflate de operele cunoscute în anii de școală.

În această situație contradicția ce se poate naște între poziția lor artistică individuală și conștiința culturală actuală a artei este de fapt o contradicție între o conștiință culturală învechită a artei și o conștiință nouă asupra ei. Din această perspectivă apare deosebit de importantă

necesitatea unei culturalizări artistice deschisă diversităților tematico-expresive posibile ale operei de artă și în același timp receptivă față de individualitatea proprie a fiecărui elev sau ins din public. Ideea studierii artei nu de la antici spre moderni, ci de la moderni spre antici (și spre direcțiile de viitor ale creației artistice în același timp) pare dintre cele mai întemeiate și mai demne de luat în considerație. După cum la fel de demnă de luat în considerație mi se pare și ideea ca în învățămîntul artistic elevii să „creeze” deopotrivă cum își închipuie ei că se creează și cum îi învață profesorul că trebuie să se „creeze”. În unele state se experimentează metoda începerii studiului artelor plastice nu prin noțiunile elementare ale desenului, ci prin lăsarea la totală alegere a copiilor a modalităților și stilurilor de a desena.

Asemenea creației, educația receptării artei trebuie să îmbine și ea învățarea elementelor de compoziție și semnificație ale operei de artă, cu libertatea fiecărui elev sau ins din public de a interpreta o operă potrivit dorinței și capacității sale. Astfel personalitatea artistică a publicului este orientată inițial în orizontul unei continue simbioze a celor două poziții față de artă, devenind capabilă de diversificare și evoluție pe măsura creșterii posibilităților de informare cultural-artistică și a evoluției artei înseși. Prin aceasta educația cultural-artistică va putea tinde să formeze un public capabil să-și eleveze mereu gusturile și idealurile artistice, o dată cu firescul proces de diversificare a modalităților de expresie și semnificație a artei, chiar în condițiile în care contemplatorului artistic îi rămîn proprii prin natura existenței și manifestărilor sale, cele două poziții față de opera de artă. Deși schematică, această distincție între pozițiile diferite ale insului uman față de opera de artă ne dezvăluie cît de mărginit și de superficial gîndesc cei care își închipuie că lipsa de adeziune a cuiva la o operă valoroasă s-ar datora doar neînțelegerii ei și că prin simpla informare și educație culturală a „publicului ingrat” „granița” aceasta ar putea fi trecută. Fiindcă oricîtă cultură și sensibilitate artistică ar avea cineva, în mod sincer el se vede pus în situația de a accepta sau respinge prin propriul său univers artistic interior, de a accepta

sau nu o operă de artă indiferent de valoarea unanim recunoscută a acesteia.

Dincolo de „înțelegere“ și „explicație“ arta ascunde, întotdeauna, ceva ce ne face să intrăm în lumea ei cu sfială și grijă, atenți la fiecare pas, ca noaptea într-o grădină fără poteci, printre plante cu tulpini fragile și prețioase. Acest „ceva“ atât de greu de cunoscut și atât de misterios nu sîntem, poate, decît noi înșine infiltrați mereu cu amintirile, cu aspirațiile și viziunile noastre între simbolurile operei, pentru a le da trăinicie în timp și în frumusețe. A crea o operă în care publicul să se regăsească și a ști să te regăsești într-o operă de artă, aceasta pare a fi latura cea mai importantă a relației dintre public și artă. Sau, poate, numai un ideal al ei.

PUBLICUL — A PATRA DIMENSIUNE A ARTEI

„Un lucru a devenit totuși clar : lumea de azi nu poate fi descrisă oamenilor decât dacă e arătată ca o lume susceptibilă de fi schimbată.“

B. BRECHT („Organon“)

Refuzat de estetică, transferat cînd în seama psihologiei, cînd în aceea a sociologiei, publicul revine ca un bumerang în realitatea creației însăși, se instalează în operă, și după ce și-a mărturisit condiția psihologică și sociologică, revendică drept de cetate în chiar perimetrul esteticii. Locul său, în raport cu opera, cu creatorul ei și procesul de creație, s-a schimbat de-a lungul istoriei artei și literaturii ; schimbări continue s-au petrecut și în ce privește structura sa, statutul propriu, exercitarea retroacțiunii estetice atît prin intermediul criticii ca purtătoare de cuvînt a publicului (funcție ce nu epuizează însă rolul ei), cît și direct, în formele specifice de exprimare ale gustului și idealului său estetic. Luînd în considerare, de pildă, doar conținutul conceptului de public, avem de înregistrat variația sa corespunzătoare fazei sincretismului artei, apoi tabuizării ei, condiția de spectator — cu dominanta ei de receptare pasivă — activizarea sa progresivă și lărgirea cîmpului de cuprindere, pînă în etapa actuală, a unei condiții participative propriu-zise, formă de angajare, deopotrivă a operei și a celor cărora aceasta li se adresează.

Publicul este, în complicata ecuație ce exprimă principiul relativității și forma sa de manifestare în cîmpul artei — adică în cosmosul interinfluențelor rapide, exercitate între „corpuri“ (aici de natură și determinare social-politică și istorică) înscrise într-o mișcare căreia ecuația aristotelică a mimesis-ului și catharsis-ului

nu-i mai este suficientă — echivalent variabilei, *timpului* deci. Opera se recomandă ca imanență, realitate a unui conținut format, a unei structuri ce semnifică, a unei necesare legături între *structură*, *formă* și *sens*. Transcendența ei este proiecție, rezultat imprevizibil (parțial) al mișcării operei în timp, pe axa publicului deci, considerat în succesiunea sa și în complexa sa determinare. Publicul are și el un caracter obiectiv — de altă calitate, sau nuanță cel puțin, decât obiectivitatea timpului — ireversibil. El este, în raport cu opera artistică concretă, „durată” ei. Nu cunoaște — ca și timpul — plural, realitatea sa nu se reduce la aparență (publicul unei audiții muzicale, publicul unui recital de poezie) dar acțiunea sa este opera conjugată a tuturor întruchipărilor sale. Chiar când, față de anumite forme de expresie: literatura (valorificată prin intermediul cărții, deci mijloc aparținând galaxiei Gutenberg, mediu rece cum îl socotește un teoretician modern al mijloacelor de comunicație de masă, canadianul Mc Luhan), cinematograful, televiziunea, pictura și sculptura — el este un factor mediat de influență și acțiune (ne raportăm la acțiunea directă, de altă eficacitate, în teatru, la concert sau oriunde altundeva unde între operă și public apare un interpret) realitatea sa nu este aceea a cititorului individual, *astăzi* — *aici*, sau a spectatorului *acum* — *acolo*. Aceștia fac parte din public, dar nu sînt ei înșiși publicul, după cum public nu este nici suma indivizilor la un moment dat. Publicul este viața operei, succesiunea influențelor reciproce ținînd și ea de această viață. Opera, creatorul și procesul de creație definesc un „spațiu” înghețat, extras din ciclul oricărei deveniri. Valoarea — la care aspiră opera — se realizează (sau nu) pe axa publicului, adică pe aceea a „timpului” ei, cea de a patra dimensiune a unui sistem care admisesese la un moment dat identitatea dintre „timpul” ei și timpul obiectiv. Fi-rește că reprezentarea propusă e simbolică, dar nu exclusiv simbolică.

Este un fapt acela că în condițiile unui anumit tip al progresului societății, afirmarea unor valori spirituale exemplare (sub raportul idealului complex întruchipat) a necesitat parafa timpului la scara istoriei. Accelerarea

progresului în condițiile societății moderne a influențat și acțiunea valorizatoare, mai decisă, mai promptă. Sistemului inertial (galileian) — ca reprezentare — i-a luat locul sistemul ameliorat al modelului newtonian, implicând deja ideea unei interacțiuni. Astăzi, a ne imagina un sistem relativist nu înseamnă a forța comparații și similitudini, ci a constata realitatea unor fenomene noi pe care reprezentările trecute nu le mai pot explica și a căror cunoaștere impune un mod ameliorat de analiză. Publicul ca a patra dimensiune a artei este, ca enunț, o metaforă. Are deci valoarea ei expresivă dar și cognitivă (cunoscut fiind locul metaforei în succesiunea de la senzație la reprezentare și apoi la concept). Arta și literatura modernă prin particularitățile (stilistice, morfologice, compoziționale) dar mai ales prin obiectul lor — expresie a conștiinței proprii lor existențe — au impus această reprezentare spațio-temporală ducând la forme noi modul de a implica prin operă publicul, și de a concepe acțiunea sa.

Trăim realitatea momentului în care arta atinge condiția cvadridimensionalității sale făcând din public nu martorul ei, ci asociatul, tovarășul de drum în temerara tentativă de a depăși clipa pentru a trăi în timp. Pe de o parte se produce arta instantaneelor — imanența pură — uriașe explozii de spiritualitate și trăire pe durata limitată a actului de creație investit cu funcția de reprezentare a artei însăși. Aici „sculptorul“ nu taie în granit, nu toarnă bronz și nu sudează oțel, ci modelează sculptura direct pe masa sensibilă a publicului, pe inima și gândirea sa. El își aruncă, profet anacronic în gesturi, cuvintele spre noi și așteaptă să le vadă transmițându-se din generație în generație. Cutare formă improvizțională (să-i spunem teatru folcloric, pe o schemă de situații dată, sau happening pe un motiv stabilit, variație *dada*, ca în momentele de exultanță ale curentului, specific prin intoleranța sa antiburgheză și anticonformistă) sau cutare formă clasică deschisă participării (variațiile muzicale în contextul unor structuri definite, permutaționalismul, literatura de curent continuu, abordabilă din orice loc al ei) *nu impun opera atît cît impun publicul* (și prin el un concept, discutabil sau nu, de artă).

Pe de altă parte, se produce arta transcendenței (concepută pînă la absurdul ei, adică în absolut) implozie de spiritualitate, „semănătură” pentru o altă primăvară dar cu speranța că aceasta nu e departe, deci cu dorința întîlnirii publicului care să o valorifice, nu foarte tîrziu, pe axa acestei dimensiuni a artei, care pare a se fi instalat astăzi ca predominantă. „Sculptorul” își vede publicul în fiecare operă ; pasărea măiastră ne anticipa pe noi, în ochii Domnișoarei Pogany se zăresc siluetele noastre și astfel artistul, ajuns să se judece pentru calitatea de operă de artă a operei sale cu administrația cutărei țări supratehnicizate, se întîlnește cu publicul dincolo de propria sa realitate fizică, dar în perimetrul artei însăși, a cărei a patra dimensiune a intuit-o atît de exact. Dintre numeroasele criterii posibile ale progresului în artă — despre a cărei realitate și determinare nu va fi posibil să ne exprimăm pe larg aici — unul care se recomandă prin pregnanța sa este tocmai acela al evoluției publicului. Acceptînd teza lui Marx potrivit căreia sensul progresului în artă este „regăsirea omului în situații și condiții sociale din ce în ce mai complexe” („Manuscrisele economico-filozofice de la 1848”) și urmînd linia analizei pe care acesta o face înstrăinării umane : „omul se simte liber numai în funcțiile sale animalice, cînd bea, mănîncă și procrează... iar în funcțiile sale umane el se simte animal”, ajungem lesne să constatăm că „regăsirea” de care vorbește este aceea a omului integral. Înstrăinarea prin muncă a omului de esența sa generică, cum și aceea a omului de om („Cînd omul se opune sieși”) sînt momente ale procesului autodepășirii. Aceasta se realizează progresiv în societățile scindate în clase (și progresiv se adîncește și dubla înstrăinare), dar dobîndește un alt caracter de la un anumit moment istoric. Tendința regăsirii de sine, și a speciei, se întruchipează în împlinirea elanului esențial nou al unei existențe revelate pasionant, tragic, eroic, lucid. Ca atare, progresul artei, în cadrul progresului întregii acțiuni umane, acoperă un orizont vast propunînd chiar un model al acesteia. Artă, ca domeniu al imaginarului în care au loc regăsiri, puneri deci în conjuncție, de tip simbolic, a semnelor unei condiții ideale, nu este atît de utopică cît pare. Particulari-

tatea oamenilor de a fi *ființe generice* (K. Marx) — ființe care în procesul autocreării vieții lor își depășesc individualitatea, se obiectivează, produc o realitate de sine stătătoare — este aceea care conferă sens activității lor. Corelația dintre spontan și conștient în progresul artei, cu deosebire în perioada sa mai recentă, își vădește urmările asupra sensului acestui progres.

Receptarea — revenind la relația concretă dintre opera de artă și publicul ei — este aceea care permite notificarea unui sens și nu numai sensul operei, ci și sensul artei, al progresului ei (prin integrare, firește). O asemenea receptare are astăzi un grad de complexitate sporit. A privi doar opera de artă modernă poate prilejui receptarea sensului (și, în altă ordine de idei, a semnificației), dar nu și a evoluției, a direcției acestei evoluții. Într-o lume a artei exclusiv moderne regăsirea de care vorbeam e amînată iarăși, produsul estetic apare și el ca muncă înstrăinată și înstrăinează iarăși pe om de esența sa. Evoluția publicului spre condiția de a patra dimensiune a artei implică tocmai depășirea momentului în favoarea timpului, exercitarea unei acțiuni sintetice și analitice — prin prisma idealului și în condițiile ce favorizează exercitarea acestei acțiuni — de orizont larg, apropiat de acela al speciei chiar.

În momentul în care estetica descoperea deschiderea operei (deci, succesiv, Wölfflin în „Kunst geschichtliche Grundbegriffe“, 1915 și Umberto Eco, „Opera aperta“, 1965) ea realiza dimensiunea publicului. Creatorii „scriseseră“ în sistemul cvadridimensional al artei mult înainte. Teatrul lui Shakespeare conține, de pildă, imaginea unui alt public decît acela căruia arta i se înfățișa potrivit teoriei aristoteliene a imitării idealului sau celei platonice a imitării unei imitări, o teorie adecvată abordării sale nefiind una de conjunctură (ca în cazul interpretării sculpturii unui Nadelman sau a picturii lui Andrew Wyeth la care ne trimit considerațiile lui James K. Feibleman, *Critica de artă*, Tulana University, New Orleans), ci decurgînd din însăși operă. Shakespeare are intuiția globală a *impurității* teatrului, adică a faptului că acesta poate fi el însuși numai după ce a fost altceva — starea de altceva însemnînd scrisul dramatic, arta actorului,

tehnica scenei, disponibilitatea *actorului-spectator*. Acesta are o condiționare nouă, el presupune gradualitatea publicului, eterogenia sa și gradul unei participări, la actul de creație, de o amploare nemaîntîlnită pînă atunci. Geometria teatrului shakespearian concretizează, prin planurile sale — proscenium, scena retrasă (the inner stage) și stalul (the pit) — modul de dinamizare și antrenare a acestui actor-spectator. Deschisă prin arhitectonică, apoi prin solicitarea cu sugestii plastice, angajată complice în lanțul deghizărilor (de care nu se face economie în acest teatru, cum nici în replica sa modernă) sala intră în alcătuirea actului teatral. Sînt numeroase replici ascuțite lăsate uneori în suspensie, adevărați magneti ai replicilor din stal, mijloace de stîrnire chiar a acestora, pe care actorul de pe scenă trebuie să știe să le integreze în ansamblul spectacolului. Intuiția publicului se face simțită și în evoluția concepției asupra actorului, imaginat în contextul relațiilor sale cu spectatorul-actor.

Evoluția ulterioară a reprezentărilor asupra teatrului, statutul estetic ameliorat al elementelor sintezei teatrale, reflectă trecerea de la intuiția acestei dimensiuni a publicului, la conștiința ei. Astăzi, actorului-spectator îi răspunde în contextul artei contemporane și a tendințelor interpretării (în sensul cel mai larg al cuvîntului) idea nouă, de public *co-creator*. Și nu este o banală sau neutră schimbare de terminologie.

Dacă este perfect adevărat că „singura realitate concretă ce se oferă direct cititorului (și în sens mai larg consumatorului de artă — n.n.)... este opera” (Guy Michaud, „L'Oeuvre et ses techniques”), nu e mai puțin adevărat că arta își conține publicul, nu-l găsește întîmplător și nici nu evoluează paralel cu el. A *co-naște* opera — după expresia devenită celebră a lui Claudel — presupune undeva abandonarea fondului apercceptiv și situarea în cadrul ei, fără prejudecată, fără termeni de referință. Este chiar o identificare. „Noi sîntem opera, cel puțin pe moment” (Guy Michaud, op. cit.) dar fără valoare pentru nimeni dacă ea nu înseamnă participare, investiție de afectivitate, angajare în ultimă instanță. Opera poate fi prilejul unei evadări — și n-ar fi de ignorat, sub unghiul acesta, o altă interpretare a evazionis-

mului (atît de divers în formele sale) — arta, mai mult decît opera, cuprinde, nu lasă decît şansa angajării şi se realizează prin angajare. Participarea de tip existenţial, pe care anumite forme de artă improvizaţională o presupune (reducîndu-se uneori la ea) este definitorie pentru tendinţa exaltării virtuţilor intuiţiei. Aceasta — mereu globală, dînd o aprehensiune învăluită, defineşte doar disponibilitatea cu semn de *homo ludens* a publicului. Deci una grav unilaterală, chiar dacă nu visceralul — cum s-a afirmat în focul polemicii — o defineşte.

Dacă, de pildă, unele dintre piesele lui Pirandello reprezintă modelul posibil al unui happening, multe alte texte abordate în teatrul sovietic de imediat după revoluţia din 1917 (în cunoscutele interpretări de mare forţă agitatorică, semnate de Meyerhold, Eisenstein, chiar Tairov) sau, mai aproape de noi, în spectacolul de tip colaj („V” de la Vietnam — al lui Peter Brook sau suita realizată de trupa „Bread and Puppet”) resuscitarea unor formule tipice teatrului popular (în România, Cehoslovacia sau Cuba ş.a.m.d.) fac acelaşi lucru. Ele nu implică decît o parte a publicului, şi nici pe acesta integral, pentru că propun angajamente parţiale, cu valoare impresională mare — tipică, de altfel, marilor manifestaţii publice. Iată un exemplu de happening autocondus, acţiune ce comportă *norme* şi *valori*, adică o structură dată : interdicţia de a vorbi, simbolizată pentru cei prezenţi de un plasture aplicat pe gura lor. Tensiunea se stabileşte progresiv. Participanţii vor căuta, de la un moment dat şi din ce în ce mai febril, alte forme, alte posibilităţi de exprimare (uzul obiectelor şi investirea lor cu un sens simbolic, zgomote, semne). În cele din urmă se dezlănţuie o anarhie ciudată, mod de manifestare al tendinţei spre joc. Aceasta cedează treptat şi din torentul de zgomote se ordonează o cadenţă. Unii încep să danseze. Dintre participanţi, unul devine centru al intereselor celorlalţi, el — acest cineva — se zbate, mimează, sugestionează o legendă sau un mit posibil — în cazul dat patimile lui Christ — o femeie dansează în faţa sa un dans lasciv. Omul legat se zbate, ceilalţi îl ţin şi încet se aude crescînd un murmur. Momentul de vîrf : cineva îşi rupe plasturele, scoate un urlet, dar ceilalţi năvălesc

asupra sa și impostorul e cel țintuit acum. Se imită torturarea, el scoate sunete violente, ceilalți se dezlănțuie, un altul își scote plasturele, apoi încă unul... Are loc un soi de maieutică a gesturilor, redescoperirea cuvîntului. Sărbătoare. Se ajunge curînd la orgia cuvintelor, la uzura lor, la nostalgia momentului cînd comunicau altfel decît prin cuvînt.

Fără a ignora cîtuși de puțin filozofia (și ideologia în ultima instanță) acestui spectacol global, este de reținut, în ordinea de idei a subiectului ce ne preocupă, asimilarea publicului pînă la dispariția sa ca atare. Nu ne aflăm în momentul, cîndva profetizat de Paul Eluard, cînd poezia va fi făcută de toți. Mai curînd ea nu mai e făcută de nimeni — moment și el în devenirea dialectică a creației — de o negativitate ce se răsfrînge asupra acestei a patra dimensiuni a artei. La fel se petrec lucrurile și la polul opus, al expresiei acuzat didactice, declarative, adică al celui mai lesnicios, dar și mai ineficace, angajament. Uriașa producție de apologie a hitlerismului — un exemplu între altele cîte se pot da urmărind cursul istoriei — a avut tocmai o asemenea consistență (și, ca atare, sfîrșitul ei binecunoscut).

Este de structura și esența artei moderne crearea atmosferei de seminar socratic, îmbinarea euristicii și a maieuticii, atitudinea de a deschide și întreține dialogul. Chiar în opera literară modernă — ce altceva a fost, în cursul dezvoltării sale, literatura, decît contact proiectat între scriitor și cititorul singur ?! — această tendință se face adînc și fructuos resimțită. Am putea spune, urmînd analogii de scriitură, că apar din ce în ce mai frecvent indicații de „regie“ a lecturii, se susține cu intensitate un dialog între scriitor și viitorul său cititor, se frecventează declinări noi. Noutatea lui Butor cu romanul la persoana a doua (noutate relativă din punct de vedere strict documentar) fiind tocmai aceea a complicității, nu a dizlocării narațiunii. Poezia, din ce în ce mai puțin declamativă, conține proiectul lecturii interioare, angajînd mai mult gîndirea, dar prin aceasta mai strîns și afectivitatea. Faptul, unanim recunoscut, al supraproducției poetice (relativă, și anume raportată atît la poezia perioadelor trecute, cît și la ansamblul creației actuale) ilustrează

printre altele și condiția nouă a publicului, implicarea sa reală, profundă, ca dimensiune a artei, în procesul exprimării poetice. El este corelativ cu tendința poeziei ca spectacol, modalitate pe care aceasta o conține în sine, pe care a vădit-o în câteva din epocile ei de înflorire (momentul trubaduresc, poezia dada-istă) dar care abia în ultima vreme își realizează virtualitățile la scara lor reală. În plus, accesul general la cultură, specific unei legități sociale care face din democrație un principiu cu valoare universală, se reflectă și în lărgirea accesului la mijloacele de creație propriu-zise (care înlesnesc valorificarea talentului nativ). La urma urmei calitatea de public, în sensul acesta atât de adânc definitoriu prin artă însăși, nu este independentă de talent, de cultivarea lui, de asigurarea condițiilor manifestării sale. Un public așa — zicînd talentat — și iarăși metafora vine cu încărcătura ei simultan sensibilă și cognitivă — este premisa necesară a realizării artei atât în imanența ei, cît și în transcendența social-istorică corespunzătoare.

Revenind, e prilejul să înregistrăm că și muzica, la rîndul ei, a procedat similar poeziei. Mai exact, a cunoscut și ea modificarea raporturilor față de „beneficiarii” ei tradiționali integrîndu-se, cu o decizie pe care celelalte arte au vădit-o mai puțin, în contextul dezvoltării progresive a mijloacelor de expresie ale omului, asimilînd deci atât tehnici de factură revoluționară, cît și modalități de aceeași calitate. Este imposibil de ignorat faptul că majoritatea artelor s-au înnoit oarecum prin muzică, limbajul sunetelor, armonia, ritmul realizînd poate cel mai pregnant integrarea care duce la constituirea, moment cu moment, a ceea ce este de fapt publicul. Semiotica artei noi se citește, probabil cel mai pregnant, în semiotica muzicii, abecedarul universal al publicului. Paralel cu vizualizarea artelor și literaturii, putem vorbi cu îndreptățire și de muzicalizarea lor, semn al tendinței spre un limbaj universal.

Tot aici vom stăruî și asupra faptului că publicul deși exprimă, ca spectator sau auditor, o preferință pentru un anumit gen, sau o anumită modalitate de transfigurare sensibilă, este din ce în ce mai apt pentru artă

în general, adică urmează cursul dezvoltării artelor distincte, predispuse astăzi la sinteze și interinfluențe.

Continuând enumerarea exemplificatoare vom constata că pictura integrează privitorul, fie dînd curs unei tendințe spre spațializare, fie făcîndu-l prin reflectare (la propriu sau la figurat) un personaj, o existență integrată și astfel solidară cu opera. Funcționalizarea accentuată (uneori pînă la exces) a arhitecturii, în sensul practicat de diferite școli naționale sau de diverși animatori ai creației arhitecturale moderne, este și ea de origine euristică, ansamblurile căpătînd organicitate numai dacă sînt populate.

Publicul, ca dimensiune organică a artei — și din ce în ce mai accentuat, tocmai datorită sensului progresului acesteia — își realizează angajarea față de valori, conferind-le perenitate, la diferite nivele. El accede la operă prin interpretarea ei și realizează astfel premisa existenței acesteia ca *realitate în sine* — *pentru ceilalți*. Unele opere se adresează direct interpretării spectatorului (și, în cele din urmă, a publicului); altele prilejuiesc un nou act de creație, în faptul interpretării artistice ce se oferă la rîndul ei interpretării publice. Se petrece, de altfel, în ultima vreme, o schimbare a raportului celor două forme de creație, deschiderea operei, constituirea ei cu calități euristice și maieutice, adică realizarea efectivă a sensului progresului artei conducînd spre o componentă interpretativă precumpănitoare, chiar în fazele actului propriu-zis al creației. Circulația, în contemporaneitate, a unor motive, a tipurilor, a unor situații este proba cea mai evidentă. Constatarea mutației metaforei spre colaj — el însuși expresia unei interpretări — cum și afirmarea relativ independentă față de autor a operei (cultul autorului umbrind cultul operei și ducînd la creația de tip anonim, de emanație colectivă) este o altă probă. Interpretarea, ca atare, este de două ori act de negație, *întîi a unei forme* — a scrierii, de pildă, — în favoarea alteia — a actului scenic, a imprimării pe peliculă, a execuției muzicale sau a aflării echivalențelor picturale; apoi, a unei condiții estetice și filozofice. În acest din urmă caz, negația merită a fi examinată în desfășurarea ei, adică în realizarea concretă a schimburilor de

raport obiect-subiect, ca unitate a contrariilor ce se conservă semnificativ. Asumarea unei libertăți interpretative sporite — fenomen de o reală distincție în contextul evoluției artei — marchează nu numai conștiința cvadri-dimensionalității artei, ci și mișcarea specifică a acesteia în direcția unor confruntări axiologice din ce în ce mai decise. Refuzînd distincția creator-public, arta modernă nu poate totuși realiza dizolvarea opoziției lor. Spectatorul poate dispărea, înglobat, într-o formă sau alta, în operă; dar asta nu înseamnă dispariția publicului sau, cel puțin, nu înseamnă dizolvarea tensiunii ce stă la baza propunerii de valorificare a artei. Poate dispărea și autorul — tendință care, deși puțin luată în seamă pînă acum, este reală și reflectă atît socializarea pronunțată a activității de creație spirituală (după ce a marcat-o definitiv pe aceea a creației materiale, asigurîndu-i înflorirea pe care o cunoaște în zilele noastre) cît și aceeași tendință a implicării publicului — ceea ce s-a întîmplat nu numai cu folclorul (de emanație și selecție colectivă) ci și cu atîtea opere pe care semnează o civilizație, o societate, un moment istoric dat. Cînd opera nu mai e girată de un autor, cînd elaborarea ei decurge colectiv — și cîte exemple nu s-ar putea da din toate artele — implicarea publicului are loc poate mai puțin flagrant, dar nu mai puțin esențial. Poezia sau muzica, filmul de animație al unui calculator sînt semnate succesiv de autorul unei idei, de programator, de toți cei care au conceput libertatea conexiunilor interne ale mașinii, de cei care au realizat terminalele ei, de cei care aleg dintr-o uriașă varietate de soluții cu caracter estetic pe cea mai valoroasă. Arta nu mai discriminează, în această situație, una dintre dimensiunile ei, ci descoperă cît de mult se intercondiționează ele, adică în ce fel planurile aparent distincte *operă-public*, *proces de creație-public*, *creator-public* determină un spațiu specific, ireductibil. Am fi putut vorbi de la bun început de varietatea relațiilor acestora, consemnînd pe parcurs ce anume este definitoriu în raportul operei cu publicul, ce este, în continuare, definitoriu în raportul creatorului cu publicul, sau în relația — foarte delicată de altminteri — între procesul de creație și acțiunea complexă a publicului. Este de la bun început evi-

dent faptul că e vorba de o mare varietate a legăturilor ce se stabilesc, cum și de un specific al exercitării lor. Analizei nu-i poate scăpa nici adevărul că specificul legităților acestui domeniu e tocmai nelinearitatea lor, determinarea succesivă într-un lanț care se supune, pe porțiuni, cauzalității evidente, dar care, pe ansamblul său, pare a se eschiva unei legături de tipul celei clasice, de la cauză la efect.

Răspunsurile posibile, privind varietatea înainte amintită a relațiilor, ar fi fost parțiale — rostite de pe poziția perspectivei unilaterale pe care o presupun. Ele n-ar fi făcut — în această formă — decît să ne reamintească lucruri știute, adevăruri cunoscute. E necesară, ca atare, o altă premisă, ameliorată, aptă să faciliteze răspunsuri în contextul noii evoluții a relațiilor în cauză. Artă există prin arte. Publicul se definește însă atît în raport cu ele (și, mai departe, cu operele individuale) cît și în raportul său cu conceptul lor ordonator. Asistăm, de la o vreme, la o importantă înflorire a artelor, dar care nu e automat exprimată și în înflorirea artei, în împlinirea ei superioară. Diversificarea a însemnat și atenuarea distincției dintre diferitele genuri, dar și extinderea domeniului de existență al operei dincolo de artă și, uneori, în afara ei. Este adevărat că, în definitiv, calitatea unui produs al activității omenești de a fi artă este hotărîită în spațiul complex ce implică această a patra dimensiune și reprezintă unul din modurile în care se face simțit, la un moment dat, publicul. Succesiunea reprezentărilor asupra artei se exprimă de către public și prin public.

Dacă, în raport cu varietatea artelor, publicul ni se recomandă ca o realitate socială pluristratificată, de factura polivalenței acestora (și cu reacții potrivit capacității de înțelegere și interpretare), în raport cu arta el e o dimensiune a ei, și nu la scara unei reprezentări accidentale, ci la aceea a însăși evoluției artei. Calitatea relației dintre artă și public e de ordin cibernetic, adică include acțiuni și retroacțiuni continue, un regim de optimizare progresiv. Tentativele de definire și redefinire a unor arte — putem nota, la noi, încercarea lui Radu Penciulescu („Conceptul de teatru, azi”) — au

drept constantă considerarea sistemului relativist al artei, adică descoperirea și activarea dimensiunii sale temporale, publicul. Etapele parcurse : descoperirea adevărului artei ca o prelungire a adevărului vieții (Radu Penciu-lescu îl evocă pe Stanislavski, ca moment al triumfului realismului realizat prin imperativul adevărului scenic), eliberarea mesajului operei prin constituirea ca dialog (se citează Brecht și includerea spectatorului, prin gândire și atitudine, în procesul creației) și, în fine, tendința spre opera cu valoare de integralitate umană (se citează Artaud și imperativul unui limbaj unic care să se adreseze atât conștiinței cât și subconștiinței, spiritului și nervilor) nu sînt, nici una, epuizate. Ele desemnează linii de forță în cîmpul creației contemporane și conduc la forme distincte de înfrumusețare în arte și literatură. Izbîndesc, uneori, tentativele de a da expresie vieții interioare a creatorului — dar mimarea superficială a vieții urmărește ca o umbră această estetică de tip uman generativ, și care s-ar putea numi a identificării. Alteori, izbîndesc tentativele de exaltare a capacității de gândire — dar prețul, în timp, este instalarea calofiliei, secătuirea de emoție. În fine, izbîndește — și poate mai frecvent în ultimul timp (sau în orice caz mai neașteptat) exaltarea magiei. Dar nu o dată erupția provocată aduce în șuvoaiele de lavă ale acestei expresii artistice mărturiile privind o stare biologică depășită sau cel puțin o condiție mitică (și mistică) pe care încercăm să o depășim. Nu există un public al realismului ilustrativ, altul al gândirii pure, altul al cufundării în mister și magie. Artele, într-o primă fază a acțiunii lor, au disociat publicul. Acum, acesta este factorul unirii lor, regăsirii lor ca artă și a valorificării ca atare. Condiția participativă se îmbină și cu una de caracter formativ, reflex al unității contrariilor așa cum încă formula heracliteiană descoperea („hen diapheromen heauto“ — „ceea ce se dezbină de sine“). În împrejurările în care sistemul de comunicații în masă transformă lumea dîndu-i conștiința unei anumite unități și legături (cel puțin prin faptul racordării la sistemul ei nervos unic, cel informațional) — pe care McLuhan o exprimă prin convingerea că televiziunea a transformat lumea într-un mare sat — eterogenia

publicului nu dispare, cel puțin din perspectiva realității sociale a zilelor noastre. Nu se poate ignora, în primul rînd, faptul că realizarea sensului progresului artei (cu consecințele sale asupra publicului), cu caracterul său de legitate, are loc într-o societate dată, adică e condiționată de poziții și interese de clasă. Obiectivismul în cercetarea conceptului de public se manifestă, îndeobște, prin ignorarea acestui aspect. Subiectivismul, la rîndul său, face din caracterul de clasă al publicului argumentul unor concluzii întemeiate, în fond, pe subaprecierea caracterului dialectic al relației dintre acesta și artă. De fapt, așa cum arătăm, abordarea raporturilor parțiale între public și operă, public și actul de creație, public și creator este menită să ducă la concluzii utile, dar care nu pot compensa abordarea sistemului global al artei cu publicul implicat în el. S-a vorbit, de pildă, de judecata publicului ca ultim și definitiv argument axiologic — ceea ce este exact, dar numai în măsura considerării unui concept adecvat al publicului. El nu poate fi redus la un grup de spectatori, nu poate fi identificat cu reacția, în condiții date, a unui public oarecare, ci trebuie mereu avut în vedere în desfășurarea sa. Apelul constant la cea de a patra dimensiune a artei, adică la receptor (în terminologia operantă a esteticii informaționale) se întemeiază și pe constatarea că, în epoca noastră atît de strîns interconectată, el e capabil să influențeze și să modifice mesajul artei, se comportă deci activ în sensul unei capacități sporite de răspuns, de reacție cu conținut și valoare estetică. În lanțul pe care se transmite informația estetică au apărut, putem spune, surse noi de optimizare, cum și generatori intermediari, determinînd un șir specific de interferențe. Chiar sursele de „zgomot“, de „deformare“ joacă un rol oarecum nou, dînd operei o altă constituție, sub care ajunge la receptorul propriu-zis. „Fidelitatea“ acestuia — ne păstrăm în perimetrul interpretărilor de tip informaționalist — „selectivitatea“, „sensibilitatea“ sînt ameliorate — ceea ce nu înseamnă însă că e vorba de un progres exprimabil în termenii valorii absolute — în sensul valorificării experienței istorice a omului.

Tendința mitizării publicului decurge și din aceea că nu rareori, în condițiile unei societăți care face din productivitate și eficiență legea ei sau țelul cel mai important —, asistăm la diversiunea mitizării unui anumit aspect al operei — îndeobște al succesului, în dauna considerării caracterului concret al acestui succes. Distincția propusă cândva de Gorki „marele public mic” — se referea la publicul câștigat cu mijloace ușoare de partea unei arte lipsită de elanul unui ideal înalt; Brecht, mai târziu, definind drept gastronomică arta care smulge lacrimi spectatorilor, supunându-i unei acțiuni care nu diferă mult de aceea a tăierii unei cepe, se referea la același aspect. Apoi s-a impus și prejudecata condiționării creatorului de către public, ceea ce este doar parțial adevărat și anume în măsura în care publicul poate exercita o condiționare de tipul celei a societății însăși, cu care — evident — nu se identifică însă. Caracterul unitar al concepției despre lume în societatea noastră este o premisă a acțiunii conjugate a necesității sociale (acționând în raport cu o formă tipică a suprastructurii, așa cum este arta) și a publicului. Faptul că necesitatea socială se realizează, ca orice legitate, în și prin om, determină și acțiunea specifică a publicului. Paralel însă, același motiv al caracterului unitar al filozofiei, duce și la realitatea capacității sporite de anticipare complexă a artei, adică la acceptarea caracterului ei vizionar. Se poate deduce de aici, cu îndreptățire, că acordul cu publicul nu înseamnă în nici un caz adaptare conjuncturală — acord al instrumentului la o notă unică —, concesie (în planul valorii estetice sau a valorii și adevărului conținutului), atitudine ipocrită, ci considerarea exigențelor actualității prin prisma conștiinței publicului ca dimensiune a artei.

Arta, în dezvoltarea ei în contextul unei lumi ea însăși în dezvoltare, mai determinată decât în indiferent ce moment al istoriei — deși aparent mai autonomă decât oricând! — cunoscând metamorfoze accelerate, și-a schimbat punctele de referință, atât cele din natură cât și cele din istorie sau din realitatea umană, a conștiinței. Ea a intrat în procesul unei deveniri care a adus la expresie comună, conjugată, realitatea ei ca domeniu ideal

și realitatea publicului ca purtător al idealului. Momentul se cuvine marcat ca atare. Atunci cînd estetica își asumă publicul ca obiect, adică mult timp după ce-l transferase cînd în seama psihologiei, cînd în aceea a sociologiei, ea trebuie să fi descoperit principiul relativității și să considere — spre a putea fi aptă de interpretări eficiente și de o putere de rezoluție sporită — arta în unitatea ei cu publicul — cea de a patra dimensiune a sa, conștiința ei vie.

ACCESIBILITATEA, CRITERIU VALORIC

Polisemia esteticului, mulțimea de sensuri și semnificații ale imaginii artistice, obligă la o judecată valorică bogată în premise și adesea oferind concluzii deschise, perfectibile, apte de a primi aportul unor ipoteze și interpretări noi. Marile opere își manifestă valoarea infinită în șirul nesfârșit al interpretărilor. Fiecare epocă descifrează altfel simbolurile de piatră ale orientului antic, sau pictura pompeiană. Oricare ar fi interpretările dintr-o întreagă literatură a *Giocondei*, un fapt rămîne cert, anume acela că numai imaginea capabilă să transmită mesajul său, să provoace o atitudine afectivă și ideatică nouă subiectului receptor, se constituie în valoare socială. Creația în sine, fără comunicare, este o ficțiune nerealizată.

Cele două laturi necesare ale valorii : creația inedită și comunicarea ei, nu se produc, ce-i drept, simultan. Intervine și aici, ca peste tot în lume, o dialectică a succesiunii în timp, a contradicțiilor și a negațiilor consecutive prin care unicatul plastic, calitatea nouă, se decantează, se cristalizează și se impune pînă la urmă, în conștiința socială, separîndu-se de nesemnificativ, de accidental, de nonvaloare. Acest proces complex de recunoaștere a valorii, în cadrul unei culturi istoricește determinate a fost denumit, într-un singur cuvînt, accesibilitate.

Vom înțelege, de la început, că noțiunea nu acoperă în mod static o stare, un dat imuabil, ea avînd un conținut concret istoric schimbător, perfectibil, în veșnică expansiune. Drumul de la inaccesibil la accesibil fiind asimptotic tinde să cuprindă infinitul, absolutul, totalitatea, reușind de fapt să-și lărgască sfera în fiecare epocă, într-un mod limitat de condițiile reale ale culturii. Constatarea este valabilă atît pentru diferențierile din planul general social cît și în ordine de vîrstă, interese profesionale, educație individuală.

Cum înțelegem arta ? Desigur nu toți la fel. Un lucru este sigur, și anume că înainte de a înțelege opera de artă, imaginea plastică trebuie să ne impresioneze. Mecanismul declanșării emoției nu este simplu și la îndemîna oricui. Preistoria, istoria și educația se stratifică toate complex și alcătuiesc o structură a sensibilității particularizate, unică la fiecare individualitate. Parcurgînd șirul explicațiilor de la Engels (în *Anti-Dühring*), Freud, Jung, Pavlov, la Claude Lévi-Strauss (în *Antropologia structurală*) înțelegem că fiecare ființă umană moștenește și dobîndește, în sinteză egală, o sensibilitate (senzorială și suprasenzorială) care se constituie ca identitate definitorie pentru personalitate. Așa se face că mie imi plac romanticii iar duminică mai mult clasicii, eu îl îndrăgesc pe Gershwin, duminică pe Mozart, eu îl ador pe Brâncuși, chiar cînd nu-l înțeleg, duminică îl elogiez și-l înțeleg pe Rodin, chiar cînd nu-l iubesc. Între simțirea pentru artă (*Kunstgenuss*) și înțelegerea artei (*Kunstverständnis*) rămîne o deosebire de intensitate (Vezi Petre Andrei, manuscrisul despre *Einfühlung* și *valoarea estetică*, p. 3—5) ca între două trepte succesive, dintre care prima este posibilă fără a doua, a doua fără de prima rămînînd un snobism, adică în mare măsură o falsitate. „Ca să te bucuri de artă trebuie să fii un om de cultură artistică” spunea Marx (în *Despre artă și literatură*, p. 19), și înțelegea să facă astfel diferența specifică față de cultura științifică, să se delimiteze de scienticism.

Educarea gustului estetic la lumina marilor valori este un act de cultură necesar. Dar una este să știi arta, să o cunoști dinainte, și alta este să o trăiești cu surpriza

inegalabilă a contemplării unor lucruri noi, autentic noi, nu mimate. O asemenea surpriză, o asemenea plăcere intensă, fac să vibreze sentimentele, creează afinități, educă spiritualitatea prin artă și pentru artă. Propunându-și ca prin intermediul esteticului să transmită publicului problematica filozofică, etică și politică a timpului nostru, Brăduț Covaliu, Ion G. Vrăneanțu, Dimitrie Gavrilean sau Georgeta Năpăruș folosesc în mod diferit semnele și simbolurile folclorice, în structura unei legende românești, a cărei obiectivare plastică modernă găsește zone sensibilizate anterior, de o întreagă istorie și protoistorie a subiectului receptor. Apelul la fondul apercceptiv al subiecților contemporani este o punte spre cultivarea gustului pentru nou, prin continuitate cu obișnuința formată în spiritul național, specific al unei culturi. A face apel la un model receptor anterior nu înseamnă a copia modele formulate anterior. Este vorba mai degrabă de a formula sinteze noi cu ajutorul unor elemente de limbaj preconizat de cultura plastică anterioară, specifică unui popor. Șirul unic al preistoriei, istoriei și obișnuinței alcătuiește în sinteză o sensibilitate obiectivată în structura psihologică a fiecărui individ, realitate pe care nu o pot condamna, nu o pot considera merit personal, dobândit exclusiv prin muncă și educație, ci doar parțial, fragmentar, lucru pe care-l pot judeca. Înaintea judecății valorice se impune însă considerarea sensibilității față de valoare. Aceasta este mai mult un dat înăscut, un talent cultivat și dezvoltat. Abia după emoție și sentiment vine raționamentul despre frumos.

De aceea, ce nu-mi place mie, altuia poate să-i placă, fără alte explicații, prin distincția individuală a sensibilității. Pentru a nu-l jigni pe aproapele acesta, atât de îndepărtat de gustul meu, a apărut maxima „despre gusturi nu se discută”. Accesibilitatea nu este însă numai o relație a sensibilității individuale, a psihologiei eu-lui în fața obiectului de artă. Accesibilitatea reprezintă un cerc de percepere și valorificare în continuă largire, în continuă îmbogățire cu tendința spre infinit, dar cu un contur destul de precis și limitat în fiecare epocă istorică.

În cadrul istoriei reale a artelor, nimic nu-i mai neadevărat decât afirmația că „gusturile nu se discută”. Numai cei care-și imaginează că arta a fost întotdeauna senină și liniștită, ca în labirintul piramidelor, sau pe aleile de cimitir ale marilor muzee, numai cei care ignoră luptele și viețile jertfite în ciocnirea titanică dintre umanismul renescentist și dogme (vezi *Agonie și extaz* de Irving Stone), pot să se înșele asupra euforiei și armoniei creației și acceptării marilor valori. Nimic mai filistin, nimic mai departe de realitatea istoriei și criticii de artă, în care se emit opinii contradictorii, pentru ca pînă la urmă o dialectică internă să impună opera prin criterii obiective, dintre care eficiența ei socială rămîne instanța supremă. Marea frumusețe a fost de multe ori hulită sau lăsată să piară în indiferență, să se înece în singurătate. Ea a supraviețuit de cele mai multe ori acestor încercări, neînțelegerii, momentului cînd părea „inaccesibilă”. Pentru a promova frumosul este necesar să nu trecem sub tăcere gusturile discutabile și mai ales pe cele închistate, reprobabile, nu atît pentru a le combate ori distruge, ci pentru ca pornind de la o treaptă cucerită a accesibilității să educăm simțul pentru frumos, să-l convertim pentru ipostazele noi ale valorii estetice. Artistul cu adevărat mare se inspiră și învață de la poporul său meșteșugul culorii locale, plastica cuvîntului sau a ceramicii, sculpturii în lemn, picturii pe sticlă etc., cu inflexiuni specific naționale. El nu este un simplu rapsod, un colportor de modele populare, fantezia lui realizează sinteze noi. Pînzele lui Țuculescu se dispensează astfel de numele autorului și se identifică treptat, în esență, cu lumea coloristică a scoarțelor românești.

O viață ca a lui poate ilustra strălucit un ideal. Țuculescu n-a trăit decât 52 de ani, împărțindu-i chinuitor între medicină și pictură. Ca artist nu era încă format la 28 de ani, *Crini și clopoței* fiind tocmai expresia unei ezitări. La 32 de ani mai oscila între Van Gogh și Gh. Petrașcu, așa cum vin să ne spună umbrele negre, conturate fără tentă, din *Atelierul pictorului* și mai ales din *Interior cu două femei*. O spunem pentru criticii care persecută pe tineri cu modelul personalităților innăscute, imuabile, cu efigia bătută în argint înainte de a se naște.

Culorile lui exprimă o stare limită și ajung pînă la paroxism în *Noaptea salcîmilor*. Expresionismul lui figurativ, cum spun autorii de etichete, mai era încă ambiguu. *Birja de la Costinești* sau *Portretul dr. I. Papinian* fiind culmi, sau abisuri, printre flori, peisaje, interioare pe care le-am mai văzut. Tropotul cailor negri, de la birja neagră, ca și corbii lui Vincent, sună a prevestire liniștită în preajma unei explozii inevitabile, care se produce psihologic o dată cu al doilea război mondial. Apoi ajunge la acea teribilă conștiință de sine pe care numai sfîrșitul iminent o poate declanșa.

Agonizează prelung. „Mintea cea de pe urmă” a avut-o cîțiva ani, hotărîtori pentru pictura noastră. Abia acum începe să trăiască, să existe istoric. Dă sens dramatic zborului de fluturi, păsărilor, florilor. Acum devine unicul și irepetabilul Ion Țuculescu, pictorul viguros, capabil de un dialog total cu sine însuși și cu lumea.

Sfera accesibilității este mobilă, ea privește gradul de percepere a imaginii la un moment istoric dat și merge de la totala surpriză și neînțelegere pînă la identificarea emoțiilor și idealurilor proprii cu cele ale autorului operei, de la fluierătură și reprobare, la extaz. Transformînd lumea, omul se transformă și pe sine, subiectul practicii. Pentru artă această subiectivitate concret istorică, individualizată, apare ca obiect de reflectare. Opera de artă, ca realizare a aptitudinilor și a sensibilității omenești, nu se adresează numai unui simț, numai unui organ de simț, ci sensibilității umane față de ideal, în ansamblul ei, așa cum este condiționată, educată, în cadrul social concret. Se umanizează într-un proces continuu, complex și contradictoriu, atît obiectul artei, devenit operă a omului, operă a reflectării lui, cît și omul care reflectă realitatea prin prisma operei lui. Înțelegerea și sensibilitatea lui în raport cu lumea diferă esențial de starea de animalitate a senzorialilor și a funcțiilor strict fiziologice ale analizatorilor. Soarele îi apare ca un disc homeric de aur, puritatea frumuseții feminine este mit platonice al Afroditei, iar ființele reale sînt spiritualizate prin liniile cultivate de nudurile lui Giorgione sau Tițian. Galbenul floral este văzut prin amintirea florilor lui Vincent van Gogh, iar suavitatea translucidă, pe alocuri tragică, a

veșmîntului vegetal o învățăm de la Claude Monet. Sensibilitatea lui Luchian ne relevă roșurile de smalt ale macilor. Pictorii ne deprind să vedem altfel, mai omenește, mai profund, mai propriu, lumea. Fenomenul nu se produce însă plat, de la sine, fără conflict dialectic.

Arta, mai mult ca oricare alt gen de activitate, confirmă adevărul enunțat de Marx, după care „producția nu furnizează numai un material necesității ci furnizează și materialului o necesitate. Cînd consumul iese din starea sa inițială de primitivitate naturală și nemijlocită... el este mijlocit, chiar ca impuls, de către obiect, necesitatea pe care o simte pentru aceasta este creată prin perceperea lui” (Karl Marx, în *Despre artă și literatură*, Buc., E. P., 1953, p. 36). Ca atare formele cu totul noi și originale în artă nu corespund, de la început, unei necesități subiective generalizate, sau unei înțelegeri facile. Abia cu timpul, prin contact cu noua formă artistică, iau naștere, se trezesc, necesități subiective care îmbogățesc trăirea iubitorului de artă. Obiectul de artă, ca orice alt produs al muncii omenești, creează un public capabil să se bucure de nou, de frumos. „Producția nu furnizează așadar numai un obiect pentru subiect ci și un subiect pentru obiect” (ibidem). Această dialectică este permanentă în drumul infinit, ascendent, pe care-l străbate producerea valorii estetice și receptarea ei. În acest cuplu dialectic se dezvoltă însăși formele sensibilității omenești, capacitatea sporită de a înțelege frumosul natural ca „măsură inerentă genului”, de a-l crea pe plan artificial, industrial, cultural și artistic.

Istoria practicii artistice este factor genetic pentru sensibilitatea omenească. În această sferă de activitate „simțurile omului social sînt altele decît ale omului nescial” spunea Marx. Trebuie să înțelegem că trilarile lui Paganini, sau metafora argheziană, nu au nici o semnificație pentru animale sau pentru sălbateci ori barbari, lipsind în subiectivitatea concret determinată acea latură rațională și sensibilă capabilă să perceapă, și care s-a constituit abia mult mai tîrziu, ca rezultat al unui îndelungat proces istoric obiectiv, generator de cultură. În acest sens „simțurile omului social sînt altele”, adică au alt conținut, alt ecou, la nivelul superior al activității

cerebrale. Istoria artelor ne ajută să înțelegem că „abia prin complexitatea obiectiv desfășurată a esenței umane se dezvoltă în parte, și în parte se produce complexitatea simțurilor umane subiective, ca o ureche muzicală, un ochi care percepe frumusețea formei, într-un cuvânt simțurile capabile să perceapă plăceri omenești, adică simțuri care se confirmă ca forțe esențiale umane. Căci nu numai cele cinci simțuri ci și așa-zisele simțuri spirituale, simțurile practice (voința, dragostea etc.), într-un cuvânt simțul uman, umanitatea simțurilor, ia naștere abia prin existența obiectului său, prin natura umanizată” (op. cit., p. 35), adică prin existența obiectelor de artă, care sînt ogindiri, imagini afective (nu indiferente) ale realității. Accesibilitatea este deci procesuală, ca însăși arta, care o provoacă la o deschidere tot mai amplă a receptării în cadrul unei culturi. Plasticitatea limbajului artistic este o punte, un vehicul sigur al comunicării. Despre concretizarea estetică a percepției „uneia și aceleiași opere” R. Ingarden spune că ea depinde de acele calități ale imaginii care fac apel la „capacitatea perceptiv-constructivă a cititorului” (*Issledovanija po estetike*, p. 74, Moscova, 1962). Acțiunea formativă a imaginii plastice se resimte treptat la un grup tot mai mare de subiecți pentru care mesajul operei devine tot mai concret, tot mai emoționant, deci accesibil, de unde la început era de neînțeles. Așadar, nu numai omul de artă cu subiectivitatea lui creează un obiect, o imagine complex-senzorială, ci și aceasta la rîndul ei formează, educă o subiectivitate socială pregătită să contemple frumosul, un public al său.

Publicul nu este egal, ci divers ca înțelegere. De aceea opera artistică nu se concretizează la fel ca emoție artistică. Ea există pentru unii și nu există pentru alții. Opera de artă „luată în sine nu este obiect al percepției estetice ... reprezintă doar un fel de osatură, care într-o serie de cazuri se completează sau se rotunjește de către cititor, iar în alte cazuri este supusă schimbărilor sau deformărilor” după cum spune R. Ingarden (în op. cit., p. 75). Artistul ține seama de accepția generală, de sensul și semnificația limbajului sau a figurilor de

stil, dar creează structuri noi, originale, deasupra locului comun.

De multe ori structura senzorială a imaginii este obișnuită, găsește o înțelegere și o acceptare ușoară, conform unor modele anterioare, mai rareori structura este total diferită, nouă, și provoacă uimire, rumoare, contrarietate, pasiuni adverse. Între aceste opere care contrastează cu structura de sensibilitate și înțelegere gata formată, comună, sînt multe aberații și ineptii care cad în uitare, dar se conțin aici și cîteva prefigurări geniale ale structurilor superioare, ale formelor sensibilității și înțelegerii de mîine. Cîteva artiști de geniu au curajul să prevadă și să ajute nașterea, triumful acestei forme noi. Pentru acest scop suprem ei riscă să fie tratați drept impostori, drept nonvalori. Așa s-a întîmplat cu Beethoven, considerat zgomotos și disonant, cu Picasso, considerat aberant și decadent, cu Kafka, considerat de un expresionism ermetic. Cît de greșite au fost aceste prime considerații a dovedit-o transformarea ulterioară a sferei accesibilității, publicul care a trecut de la tăcere la rumoare și apoi la admirație gălăgioasă. Pe un asemenea trunchi de piramidă mult lărgit al accesibilității se ridică vîrfuri valorice noi. Înainte de a le nega sau afirma, se cere să le escaladăm cu răbdare și înțelegere pentru a le distinge.

O nouă înțelegere a frumosului, un orizont mai larg al publicului sînt în principal opera marilor artiști, a forței lor formative, exercitate asupra spiritualității unei epoci. Fiecare operă într-adevăr nouă, originală, cere o atenție și o înțelegere nouă, provoacă un sentiment nuanțat altfel, chiar dacă este grefat pe o stare umană fundamentală. De aici senzația de neobișnuit, nemaîntîlnit, nemaiauzit. De aici semnalul de alarmă: inaccesibil ! Dacă se schimbă mereu universul real, ontic, apoi schimbările universului spiritual, sufletesc, sînt și mai frecvente. Această realitate secundă, cu istoria ei, constituie obiectul de reflectare al artei. Chiar accepția noțiunii de frumos se schimbă după ce l-ai privit ani de-a rîndul pe Luchian, apoi atent și intens pe Andreescu. Cei mai sensibili, cei mai îndrăzneți, caută unghiuri și expresii noi, ipostaze subiective din care lumea nu a mai fost

privită. Unii reușesc mai mult sau mai puțin, alții nu. Or, cum Hegel a prevăzut și a înțeles această stare a artei înainte ca ea să apară*, de ce nu am înțelege-o noi după ce a evoluat în străluciri distincte de la Brâncuși la Apostu, de la Enescu la Vieru, de la alfa la omega accesibilității? Arta nu se sfârșește, ea abia începe în imperiul pe care-l dobândește libertatea umană. Încă acum cinci decenii, Lucian Blaga vorbea, cu marea lui putere de pătrundere, despre veșnica expansiune a esteticului, despre formarea continuă a înțelegerii și a simțămintelor pentru frumos. Actul formativ cel mai de seamă nu este prelegerea și nici articolul ci „lărgirea esteticului prin fapta revoluționară a unui artist” (*Filozofia stilului*). Fapta mereu nouă a artistului (ne referim la talent, nu la impostor) produce o dată cu lărgirea înțelegerii frumosului adevărate crize de conștiință, îndoieli în rîndurile publicului. Pe de altă parte, artistul luptă sau se resemnează în convingerea lui așteptînd să se producă acea subiectivitate nouă, acea sensibilitate pe care o dorește la contemporani.

De multe ori abia generațiile care vin percep noul adevăr, noua frumusețe. Așa s-a întîmplat cu impresioniștii, din Franța și de la noi, și cu unii postimpresioniști, care pictează și astăzi. Și toate acestea pentru că unii confundă imaginea artistică, plastica ei, cu fotografia, ba chiar, în mod tacit, preferă pozele colorate de pe cutiile de conserve, reclamele de cinema, cărțile de joc, copertile de reviste, cu care s-au obișnuit. Obișnuința nu poate fi condamnată, ea este o realitate. Dar artiștii pot eleva prin artă însăși pretenția față de realitate, putem educa obișnuințe și noi cerințe spirituale corespunzătoare epocii socialiste a culturii. Arta nu este o copie fizică, fotografie a obiectelor, ci redare a realității sufletești, a reacțiilor

* După ce vorbește de simbol, ideal clasic, conflict romantic al eului, Hegel consideră că o dată depășite aceste modalități, singurele istoric și logic necesare, arta s-a eliberat de obiect. „A fi legat de un anumit conținut și de un mod de plămădire potrivit numai cu acest conținut este pentru artistul de azi ceva ce ține de trecut, iar prin aceasta arta a devenit un instrument liber, pe care el îl poate mânui în măsura dexterității sale subiective, în mod egal cu privire la orice conținut, de orice fel ar fi acesta”. (*Prelegeri de estetică*, Buc., 1966, vol. I, p. 614.)

subiective față de obiectele sau fenomenele, relațiile înconjurătoare. Noi nu lăsăm o epocă întreagă să treacă pentru a-i înțelege pe anumiți creatori. Controversatul Dan Hatmanu nu a fost într-o vreme înțeles, iar astăzi portretele lui sînt apreciate aproape unanim. Portretele și autoportretele sînt concepute de pictor într-o atmosferă densă de ironie modernă, o ironie care trece deasupra tragicului și a eroicului, eliberînd personalitatea fără să o anihileze. Fondul lucrărilor vibrează adînc din amintirea de frescă a ctitorilor Moldovei. Patina voită dă noblețe cromatică fără să ascundă incizia, ascuțimea analizei psihologice, actualitatea caracterizărilor. *Artistul de circ, Tînăr, Tînără, Student, Autoportret*, sînt de fapt duble portrete compoziționale. Expresionismul dens, de un autentic umor autohton, culminează în șarja colegială adresată pictorului *Nicolae Constantin*. Din capul subțiat într-o perspectivă chagalliană, răsar ramuri de lauri, pe care artistul le dorește pletoase ca o salcie. Orice idee încolțește și proliferază într-o minte vioaie, plină de fantezie, umor și bun gust. Aceste elemente conduc mai apoi la ampla compoziție intitulată *Pictori ieșeni contemporani* în care și proporțiile raportate interindividual sînt perpetue ironii.

S-ar crede acum, dat fiind că ne referim la portret și la artele figurative, că între noțiunea de figurativ și cea de accesibil se poate pune semnul egalității sau chiar al identității, iar alături de nonfigurativ, legat de același semn al identității, ar sta domeniul inaccesibil al artelor plastice. Este o simplificare regretabilă, inoperantă, deși s-a folosit adesea prin abuz. Între figurativ și nonfigurativ în artele plastice, relațiile istorice și de semnificație actuală sînt mult mai complexe decît ne apar la prima vedere.

Desigur proba supremă a măiestriei unui artist rămîne preocuparea pentru om, exprimarea problematicii lui complexe și contradictorii. Această preocupare se lasă citită uneori direct în fizionomii picturale și în descrieri clare, în portrete literare, alteori este tănuțită dincolo de trăsăturile subtile ale daltei sau ale penelului. Nu toate genurile și speciile artei obiectivează la fel, figurativ, preocuparea pentru uman. Muzica, arhitectura, artele

decorative și cele mai recente forme industriale, o fac la un mod funcțional-abstract. Pentru artele figurative propriu-zise, demonstrațiile clasice renașcentiste și romantice, realismul de la Balzac și Courbet încoace, constituie trepte copleșitor de înalte și masive ale adevărului că figura umană rămîne universul plastic cel mai bogat și mai subtil pentru a exprima o atitudine spirituală, o stare a conștiinței sociale.

Știu că unii pictori și sculptori consideră desuetă fidelitatea față de modelul uman. Ei pledează pentru portrete generice, sau pentru stilizări care merg pînă la dizolvarea omului real într-o stare de spirit a decorativului. Aceste cerințe și tendințe sînt firești numai în artele decorative ori în cele destinate esteticii industriale, ori armonizării spațiului construit. Referindu-se la urbanism și la nevoia de ornamentare în industria modernă, Giulio Carlo Argan, un mare cunoscător al genului și al artei contemporane în ansamblu, spunea că „întoarcerea la figurativ este de neconceput în pictura contemporană”. Citind aceste cuvinte în paginile „României literare”, unde a fost notat interviul, m-am gîndit că marele pictor Siqueiros contrazice categoric afirmația abstractă prin opera concretă, realizată la Universitatea din Mexico, sau la marele stadion, dominat de fresca pe cît de fantastică pe atît de bogat figurativă.

Desigur, în marile aglomerații urbane, în locurile unde circulația complicată și vitezele mari, sau încordarea muncii industriale, impun un fundal ambiental deconectant, elementul decorativ se cere a fi purificat de figuri și tensiuni dramatice, devenind liniștitor, pentru a nu distra atenția. Există într-adevăr genuri de artă și de estetică industrială (în ergonomie lucrul pare evident, demonstrat), unde figura umană nu poate fi prezentată direct, figurativul nu-și are locul. Dar această realitate a unor genuri de artă pelsagistică, decorativă, industrială etc. nu poate fi absolutizată, nu poate fi impusă ca regulă, interioarelor intime, școlilor, instituțiilor de cultură și artă, piețelor civice. Absolutizările abstracte, lipsite de conținut, de relația cu realitatea multiplă și diversă a epocii, sînt dăunătoare în estetică, ele țin de un sistem normativ preconceput, de un rețetar care se do-

vedește inoperant în raport cu cerințele pe care industrializarea, urbanistica modernă, sistematizarea satului și alte aspecte din viața socială le impun artei. Preocuparea pentru figurativ, pentru portret și problematica lui, rămân centrale în multe genuri ale artei, deși nu sînt aplicabile universal, în peisajul umanizat, în imaginile metaforice, în industrial design, de pildă. Frecvent, pictori și sculptori mai tineri, sau mai lipsiți de experiență, pleacă tocmai de la absolutizarea unilaterală a nonfigurativului, considerînd această direcție ca fiind unica posibilitate în limbajul plastic modern. Ei uită preocupările antropomorfe ale sculpturii lui Moore, apoi rețin exclusiv aparența de pură geometrie abstractă a unor stilizări. Dar și amforele antice, și ceramica noastră policromă, și cioplitul în lemn al furcilor, lăzilor de zestre, vaselor și sculelor ciobănești din Carpați, cuprind în formele geometrice și gesturi umane esențializate.

Adecvarea umană a formelor funcționale constituie un fapt esențial și în cultura modernă. Un Léger, sau un Rouault încearcă tocmai să umanizeze mediul industrial, să contrapunteze cu asimetrii umane mecanismul vieții din orașul modern. Arta, alături de științele umane, are tocmai acest rol imens de a păstra omenescul, de a-i da pondere, în balanță egală cu tehnicismul și automatismul necesar al secolului XX. Utilitatea și funcționalitatea unei forme se exprimă mai profund și mai adecvat uman atunci cînd latura estetică le subordonează pe celelalte. Geometrismul în artă este chemat să exprime adecvat umanul, ordinea și ritmica vieții, nu să strivească omenescul sub greutatea mașinală a unor trăsături obiectuale oarecare. Arta autentică afirmă cu tărie adevărul că toate instrumentele civilizației actuale nu sînt făcute să-l apese pe om, creatorul lor, ci să-l slujească în realizarea unor idealuri superioare.

Frumosul înseamnă și adecvare. Imitînd fără a înțelege experiența op-artului și pop-artului, care vor avea desigur urmări importante în dezvoltarea esteticii industriale, și încercînd să încadreze în rame de icoane crochiurile unor panouri decorative, de industrial design, unii își inchipule că inovează pictura, că o epurează de figurativ, cînd, de fapt, săvîrșesc un gest neadecvat. Fie-

care structură artistică a fost imaginată pentru a îndeplini o anumită funcție socială. Inversarea lor nu este de dorit. Portretele de familie, cele istorice, cele care reprezintă eroii și poeții, cărturarii și muzicienii unui neam, au un loc bine stabilit, ele nu pot folosi ca fond de țesătură sau reclamă luminoasă. Faptul simplu că nu putem amesteca afișul cu fresca nu ne poate conduce la negarea nici uneia din operele unui gen sau altul; problema constă doar în a le înțelege și a le folosi adecvat, în funcție de loc și cerințele obiective, fără să le anulăm reciproc. Formele artistice și funcționale sînt complementare în estetica epocii noastre. Deci figurativul nu poate fi cel absolutizat, introdus pretutindeni, ci doar acolo unde este adecvat.

Rolul esențial în reprezentarea idealurilor și năzuințelor unui popor rămîne, cel puțin deocamdată, atributul artelor figurative. Oricît de mult ar cîștiga aspectul decorativ al monumentelor contemporane, ele rămîn mărturie ale eroismului oamenilor, obiectivează trăsăturile și atitudinile lor. Artiști plastici contemporani ca Ion Nicodim, Gheorghe Șaru, Nicolae Constantin, Corneliu Ionescu, Fr. Bartok adîncesc în ultima vreme unghiul original al analizei psihologice, meditează profund asupra portretelor și compozițiilor de largă semnificație istorică, sau cu imediate implicații, cu adresă directă la oamenii din jur. Apropiate ne sînt sentimentele omenești exprimate de Gheza Vida, în elogiul eroilor antifasciști sau al dîrzilor țărani și minieri, pentru că ține seama de trăsăturile expresivității plastice adînc înrădăcinate în folclor. Iftimie Bârleanu cioplește lemnul mai puțin frămîntat, atunci cînd fixează un *Epilog 1907, Portrete*, sau *Așteptarea* îndrăgostiților cu o solemnitățe verticală, ca a lucrărilor populare din Bucovina, și ne impresionează tocmai prin familiaritatea liniilor. Oricît de sobru ar fi tratate ca procedeu plastic, simțămintele omului, atitudinea lui față de lumea înconjurătoare, față de lucruri și evenimente, pot fi citite în profunzimea creațiilor autentice ale lui Ion Vlasiu.

Tendențele actuale spre figurativ și narativ în limbajul plastic nu reiau, nu imită vechile modele, ci conduc spre rezolvări originale ale unor probleme majore, va-

lorificînd filonul de aur al tradiției plastice populare, realizînd o admirabilă continuitate cu fresca moldovenească din sec. XV—XVI. Îdepărtîndu-se, prin interpretări foarte acut personale, față de model, pictorii Const. Piliuță și Virgil Almășan se remarcă prin adîncimea caracterizărilor de atmosferă. Ei au depășit hotărît, prin moderna decorare a pînzei, etapele anterioare, și au ajuns la o viguroasă sinteză originală. Oglindind idealul nostru uman, o seamă de pictori, printre care remarcabili sînt Mihai Rusu și Sabin Bălașa, ajung la un simbolism pe cît de modern pe atît de clar figurativ în elogiul frumuseții și al purității morale. Semnificativă, în acest sens, pentru Sabin Bălașa, este fresca realizată la Universitatea din Iași și intitulată *Aspirații*. Arta umanismului socialist preia și ridică la o înălțime nouă încrederea în forța rațiunii și a sensibilității omului, în frumusețea perfect realizabilă a idealurilor sale.

S-a lărgit deci sub ochii noștri sensibilitatea și înțelegerea față de estetic, fapt semnificativ și remarcabil pentru ritmul în care se dezvoltă cultura artistică a maseilor de iubitori ai artelor. Ce face imaginea artistică să se impună? În primul rînd, măiestria, veridicitatea ei în ce privește surprinderea unor stări mai generale ale conștiinței sociale. Cei care urmăresc succesul imediat vor aborda locuri comune, lesne de înțeles sau care au mai fost tratate, deci care oferă și un exemplu consacrat și un gust format. Alții, mai îndrăzneți, caută unghiuri noi, ipostaza subiectivă din care lumea nu a mai fost privită, descoperă nuanțe ale sensibilității proprii contemporanilor. Dacă vor reuși, dacă se vor impune ca plasticitate, dacă vor forma, chiar cu riscuri și sacrificii personale, un public, vor rămîne și numele lor va fi sinonim cu valoarea spirituală. Cred că așa se poate defini practic originalitatea.

În imensa muncă de educare a publicului, artistul are rolul hotărîtor. Critica poate doar să ajute, să lumineze anumite direcții sau să-și spună cuvîntul la înlăturarea unor confuzii ideologice care se mai mențin. Vorbînd de bunul gust, de valoare și nonvaloare, se simte nevoia să ajutăm publicul în a respinge acele aparențe ale noului, de fapt recidive ale unor concepții vechi, ori străine, îm-

prumutul de maniere artistice, din orice punct cardinal ar veni.

Accesibilitatea nu înseamnă întotdeauna valoare. Dimpotrivă, uneori producții antipopulare sau care falsifică spiritul popular s-au folosit de ea. În unele țări comicsurile, pornografia, falsificarea stilului popular se manifestă din interesul pentru diversiune sau din interes comercial. Lupta pentru impunerea valorilor reale, cele care exprimă o conștiință și o sensibilitate avansată presupune discernământ, exigență selectivă, nu însă exclusivism. Nu este artă numai opera scriitorului sau a pictorului meu preferat. Curente și stilurile nu se exclud, se completează. Intoleranți se cere să fim doar față de manifestările diforme ale antiumanismului, ale spiritului retrograd străin concepției noastre despre lume, la fel de străin ca recidivele lipsei de gust.

O pledoarie rațională pentru accentuarea sensurilor largi de înțelegere a artei nu este același lucru cu susținerea simplistă că tot ce ne apare atractiv, chiar și ușor de înțeles, este în egală măsură bun și frumos. Nu ne este indiferent ce anume devine accesibil și circulă purtând semnul social al unei largi acceptări. Nu o dată s-au servit de un limbaj foarte accesibil purtătorii de idei ai claselor retrograde, încurajând arta de diversiune a cercului roman, în perioada de decădere a imperiului, romantismul desuet al vechiului regim, în Franța restaurației, limbajul mie-ros melodramatic în broșurile bigote ale sectelor religioase de astăzi. Și câți zugravi idilici nu copiază ilustrații de serie difuzându-le larg sub prețiosul titlu de tablouri în ulei, speculând accesibilitatea limbajului plastic folosit. „Tocmai această omogenitate a paradigmelor (adică a modelelor exemplare), poate fi folosită ca artificiu literar — uneori pe baza asemănării, alteori pe baza contrastului” (zice Samuel E. Levin în *Strutturalismo e critica*, vol. II., p. 40, Milano, 1965). Imitatorii și chiar plagiatorii au găsit un gust gata format pentru producția lor, formele folosite fiind anterior acreditate de clasici, de mari personalități, pe când novatorii au avut întotdeauna de luptat pentru a se face înțeleși, pentru a impune noul sau

cum spune lapidar și genial Marx ca să „formeze un subiect pentru obiect”-ul artei lor. Accesibilitatea o judecăm în funcție de valorile ideatice și afective ale unui conținut demn de a avea larg acces în conștiința iubitorilor de frumos, audiență și ecou formativ în mentalitatea tineretului. Așadar, accesibilitatea în sine nu este încă un semn cert al valorii, care depinde de conținutul mesajului uman pe care-l comunică imaginea. Sînt în lumea contemporană mulți producători de încercări poetice și muzicale, picturale și cinematografice, larg răspindite, accesibile, dar mai puțini artiști în adevăratul sens al cuvîntului.

Reversul medaliei accesibilității este ermetismul, uneori ostentativ egocentrist, manifestînd un dispreț cinic față de lume și oameni, considerînd societatea o absurditate din care „aventura” artistică ar fi un mijloc de evadare, alteori pretextînd un profund conținut metafizic pentru lucrări nebuloase, nerealizate ca sugestie ideatică sau sensibilă. Valoarea nu există în sine, precum gîndul sau sentimentul nu supraviețuiesc ca o „frumoasă fără corp” în lipsa substanței marmoreene a expresiei plastice, a muzicalității cuvintelor. Cazuistica despre sine și în sine, ruperea abstractă a eului, care, să nu uităm, nu-i decît un univers social repetat, reflectat într-o conștiință individuală, abstragerea de la problematica epocii sub pretextul unei generalizări care să meargă pe deasupra lucrurilor și a lumii, s-au dovedit nule în istoria gîndirii artistice. Au rămas acei artiști care au căutat un sens înalt al vieții și al acțiunii umane, nu cei care s-au îndoit de valoarea omului și a năzuințelor lui spre mai bine, deci și de posibilitatea de a comunica un ideal prin intermediul artei.

Problema accesibilității artei rămîne deschisă ca o adevărată definire a valorii istorice a operei în care conținutul de idei și sentimente primează asupra tehnicilor exprimării, a limbajului. Pînă la urmă, limbajul plastic elevat, nou, devine un bun al comunicării colective cu condiția să exprime stări de spirit proprii comunității

istorice constituite. Accesibile devin operele care exprimă cît mai adecvat conștiința socială a unui popor în timpul și locul istoric bine definit al unui umanism concret. Pentru noi acest umanism emană din stilul de viață socialist al poporului român, care acceptă și accede numai valori spirituale corespunzătoare.

INTERES ȘI GUST ARTISTIC *

Alăturarea acestor două noțiuni poate stârni nedumeriri la prima vedere : plăcerea artistică este îndeobște considerată spontană, rezultat al unei intuiții, liberă, dezinteresată și dacă se acceptă intervenția conștiinței, a simțului măsurii, a unor convenții coercitante chiar prin modele-etalon, multora li se poate părea că încercarea de a reuni lucruri atât de diferite este rezultatul unei intruziuni sociologice. Fapt este că reacția de gust este prin definiție colorată axiologic, are un sens critic pozitiv sau negativ, iar a aprecia într-un sens sau altul înseamnă deja părăsirea neutralității apatice. În fond faptul că o operă de artă sau un lucru sînt judecate presupune că ele au stîrnit interes într-un sens sau altul, că au existat mobiluri care să le încadreze în orizontul spiritual al receptorului. Se poate discuta dacă aceste mobiluri sînt de ordin estetic sau extraestetic (pentru că evident ambele sînt posibile) și chiar dacă într-un sens le preferăm sau ne interesează mai ales primele, ar fi absurd să le ignorăm pe celelalte. Interesul artistic propriu-zis este de fapt un amestec de mobiluri, așteptări, dorințe sau motivații, dar ele funcționează *estetic* doar cînd sînt topite *sintetic* într-o unică și nediferențiată reacție. Forma sub care el apare poate fi diferită și aparent domină o com-

* Eseul de față se bazează pe cercetări și investigații mai vechi ale căror concluzii încearcă să le sintetizeze în această nouă perspectivă.

ponentă sau alta (sociologică, psihologică, general-culturală etc.), dar o judecată *adecvată* presupune *criterii* adecvate *specificului* obiectului ei. Nu vom insista asupra factorilor care generează variații și mutații de interes — ei sînt în genere *contextuali* — dar trebuie să atragem atenția că mai mult decît oriunde *mobilitatea*, *dinamismul* își spun cuvîntul. În fața obiectului *unicat* care este opera, se înfățișează deci o gamă *polivalentă* de atitudini, trecerea de la virtual la actual sau de la posibil la real conturîndu-se ca o relație *procesuală*, *permanentă*. Poate nicăieri ca aici — datorită în mare măsură gustului — schimbările în ierarhie nu sînt mai spectaculoase, poate în nici un domeniu imprevizibilul nu joacă un rol atît de important. Iată de ce credem că alăturarea celor două noțiuni din titlu este justificată și vom încerca să schițăm cîteva caracteristici ale *atitudinii estetice* în această perspectivă.

Cel mai important ni se pare a stabili dacă sondarea unui teren atît de friabil îngăduie obiectivitatea sau ne lasă prizonierii, dacă nu ai capriciilor, în orice caz ai subiectivității firești a spiritului.

În acest domeniu dacă reușim să depășim reacțiile primare și să ne înălțăm la altitudinea raționalității estetice, o primă însușire a spiritului critic o reprezintă fără îndoială *obiectivitatea*, capacitatea de a judeca fără părținare, pe cît e posibil, în mod adecvat și folosind criterii care se încadrează în coordonatele lor generale într-un sistem de valori verificate de practica social-istorică contemporană. Judecata de gust, judecata de valoare nu vor putea face deci abstracție de esența și structura reală a obiectului estetic căruia îi sînt aplicate, tot așa cum nu vor putea ocoli preferințele și temperamentul fiecărei personalități, ca și idealurile generale ale societății noastre.

Iluzia că am putea depăși condiția noastră umană — individuală și socială — este desigur utopică. „Ce n-am da pentru a vedea, măcar un minut, cerul și pămîntul cu ochiul din fațete ale unei muște sau pentru a înțelege natura cu creierul elementar și simplu al unui urangutan ?” — se plînge Anatole France. „Dar aceasta ne este din păcate interzis” — răspunde tot el încercînd

totuși să fundamenteze dreptul la critica pur subiectivă. Dar un asemenea drept este iluzoriu chiar dacă am realiza fantezista dorință a marelui scriitor, întrucât lucrurile tot ar continua să reprezinte un sistem, între ele tot ar exista raporturi și ierarhii reale, solicitând aprecieri diferite, în funcție de obiect.

Desigur, vorbind de obiectivitate, nu ne gândim la o atitudine rece și lipsită de participare și nici nu negăm obligativitatea celui care judecă de a-și alege un anumit sistem de referință. În cazul esteticului, mai mult ca oricând, o asemenea atitudine este nepotrivită și incapabilă să surprindă frumusețea unei poezii, tragismul unei situații de viață sau al unei drame, valențele comice ale realității sau artei. Pentru toate acestea trebuie simpatie sau antipatie, trăire și vibrație personală, încercarea de a pătrunde în intimitatea lucrurilor, fără însă ca prin aceasta să cedăm impulsurilor subiectiviste.

Dacă vom păstra întotdeauna un anumit autocontrol critic asupra propriilor noastre reacții nu putem să nu-i dăm dreptate lui Baudelaire: „Eu cred sincer că cea mai bună critică este cea care este amuzantă și poetică; nu cea care este rece și algebrică, care sub pretextul de a explica totul nu are nici ură, nici dragoste și se despoaie singură de orice fel de temperament“.

O altă însușire a spiritului critic o va reprezenta permanenta *vigilență spirituală*, încercarea de a trece dincolo de aparența imediată, de a surprinde subtextele sau înțelesurile ascunse, de a ajunge, cum se spune, pe planul secund. Pentru aceasta gustul sau judecata noastră nu se poate mulțumi să laude sau să blameze, ele trebuie să năzuiască să înțeleagă, iar pentru a înțelege trebuie să cunoști limbajul artistic specific fiecărui domeniu și să fii liber față de prejudecățile proprii sau cele ale modei.

Fără îndoială, gustul public însumează o bogată experiență umană și el s-a constituit printr-o confruntare a nenumărate preferințe subiective, ceea ce-i conferă o anumită autoritate. A ceda însă în mod conformist presiunii modei, fără a înțelege critic temeiurile unei anumite atitudini, este o dovadă de comoditate și lipsă de personalitate. Consimțind, deci, să ne supunem fasci-

nației pe care o exercită frumosul, trebuie să ne conservăm o anumită *detașare* care să facă posibilă viziunea de ansamblu, descoperirea semnificațiilor latente, depășirea primei impresii.

Se crede câteodată că esteticul în genere și mai ales arta n-ar îngădui imixtiunea rațiunii, valențele lor fiind surprinse exclusiv de senzații sau afect, dar tocmai o asemenea părere lasă nedescoperite sensurile mai profunde, sau face să se piardă bogăția celor surprinse imediat. „Nu putem admite nicidecum că cine judecă în artă o răsfrînge mai palid și se bucură de ea mai puțin — spunea Tudor Vianu. Socotim mai degrabă că pulberea impresiilor se fixează numai prin cimentul gândirii“.

Spiritul critic se caracterizează apoi prin *mobilitate*, prin puțința de a varia perspectiva de analiză și de a se conforma exigențelor mereu reînnoite ale vieții. Nu este vorba de adaptarea oportunistă la părerile momentului, nici de relativismul fără margini ale preferințelor individuale, dar trebuie să acceptăm că nu există canoane fixe și imuabile, că este posibil ca același obiect sau operă să fie apreciată diferit atît de personalități deosebite cît și o dată cu scurgerea timpului.

Operele de artă fiind unicate nici nu permit îngrămădirea și judecarea lor mecanică după criterii generale, neparticularizate pentru fiecare caz. Admițînd și solicitînd o asemenea particularizare nu se neagă existența unor curențe sau orientări ale artei ce posedă trăsături comune într-o anumită epocă sau țară, numai că singure aceste trăsături generale nu vor fi suficiente fără mutația de perspectivă pe care o solicită cînd vrem să ne adevăm operei individuale.

Mobilitatea nu exclude și o anumită stabilitate. E adevărat, cum spunea Boileau aproape acum 300 de ani, că vechimea unui scriitor nu este o dovadă sigură a meritelor sale. În schimb, adăuga el, „admirația veche și constantă de care se bucură întotdeauna unele lucrări este o probă sigură și infailibilă că ele trebuiesc admirate“.

În sfîrșit, spiritul critic autentic are, oricît ar părea de paradoxal, un rol *constructiv*. Afirmția ar putea să surprindă pentru că adesea critica este înțeleasă numai ca negare, distrugere, iar momentele sale afirmative, de con-

solidare și răspîndire a valorilor nu sînt observate. De asemenea, pentru alții, critica ar fi opusă creației, atît în sensul că ea supune judecății ceea ce au produs alții, deci nu construiește nimic ea însăși, cît și că, reluînd sensurile propuse de opere, nu face decît să le comenteze, deci nu este originală. Cît îi privește pe criticii de profesie, circulă chiar răutăcioasa părere că ei s-ar recruta dintre artiștii ratați, care au descoperit un admirabil mijloc de a se răzbuna pentru toate jignirile îndurate și nereușitele propriilor lor încercări.

În ciuda acestor opinii, o analiză atentă va observa că prin însuși rolul de a despărți valorile de nonvalori, de a ierarhiza lucrurile după prețul lor, de a face explicite toate sensurile unei opere și de a releva pe cele pe care o nouă perspectivă le-ar face posibile, spiritul critic este profund creator. Să nu uităm apoi că longevitatea, răspîndirea în public a valorilor se realizează prin intermediul criticii, că suma judecăților de valoare se așază la temelia unei opere, ajutînd nu numai la consolidarea, dar și la înălțarea ei. *Spiritul critic este o componentă dintre cele mai importante a vieții sufletești evolute, pentru că presupune intervenția activă, poziția fermă, dar nuanțată, potrivnică somnolenței resemnate sau lipsei de discernă-mînt.*

O asemenea intervenție este desigur „interesată” dar într-un mod specific, ceea ce și explică protestele unora atunci cînd se propune discutarea, punerea în balanță a propriilor opinii în numele dreptului de a alege al fiecăruia.

Poate fi trasă de aici concluzia că, în fapt „despre gusturi nu se discută”? Structura psihică atît de diferențiată a oamenilor face într-adevăr imposibilă discuția sau, în orice caz, de nedorit pentru că prezintă riscul de a o mutila prin punerea ei pe același calapod? După părerea noastră nu, și oricît de riscantă ar fi înfruntarea cu o concepție care a dobîndit forța prejudecăților, vom încerca să dovedim că *libertatea de a alege în domeniul gustului nu numai că nu este limitată, prin libertatea de a le discuta, ci dimpotrivă.* Cînd, dacă nu cu acest prilej, se pot manifesta cu mai multă pregnanță și libertate gusturile individuale; unde, dacă nu în discuție, se pot delimita

individualitățile una de alta prin afirmarea modului propriu de a reacționa față de valorile vieții și culturii? Am spune că din acest punct de vedere se face încă mult prea puțin, stimulându-se încă în mod insuficient discuția, exprimarea opiniilor celor mai diverse, a gusturilor și preferințelor.

Respectul justificat față de valorile clasice ale artei și culturii duce uneori la fetișizarea lor și întâlnim astfel interdicția de a le discuta, de a exprima opinii proprii față de ele. În realitate, atunci când valorile consacrate de vreme sînt impuse fără explicații sau lipsite de raportarea la o atitudine contemporană, pericolul de a le vedea clătinându-se este mult mai mare. *O discuție despre gusturi are în acest sens un rol formativ dintre cele mai importante, tocmai pentru că obligă la depășirea spontaneității primelor reacții și la căutarea motivației lor raționale.* În acest fel respectul față de valori se va întemeia pe convingerile căpătate în discuție, prin confruntarea liberă a părerilor. Că nu se va ajunge întotdeauna la un acord unanim, că preferințele vor continua să fie diverse nu este nici o nenorocire. Se va obține însă o relativă stabilitate a acestora în sensul că ele au fost supuse unei prime verificări.

Cerința unei motivații raționale, născute în urma discuției, ni se pare esențială și în vasta acțiune de educație estetică, în vederea orientării gusturilor pe linia unui ideal estetic unitar, este absolut necesară adeziunea spirituală deliberată a celor în cauză.

Judecățile de valoare trebuie motivate, gusturile pot fi orientate prin apelul la argumente, și verificate în focul discuției, ceea ce va spori extrem de mult autoritatea lor. Fără îndoială discuția nu se poate duce în același fel atunci când este vorba de o carte sau de un șlagăr, un tablou sau frumusețile naturii, dar cu tot modul extrem de diferențiat în care se pun în asemenea cazuri lucrurile, încercarea de explicitare a reacției de plăcere sau neplăcere contribuie la amplificarea ei. Se spune despre unele domenii, cum ar fi de pildă, poezia, că acestea ar fi refractare discuției. Numeroase cazuri au dovedit contrariul, arătînd cît de fertilă este uneori stimularea opiniei estetice, trezirea ei la viață, deși nu este suficient să ceri

oamenilor să-și exprime opiniile, lăsându-i să creadă că nimic nu este mai ușor decît „să-ți dai cu părerea“.

Formarea unui spirit de discernămint critic în materie de gust presupune însă nu numai îndrăzneală în afirmarea opiniilor, ci și o anumită cultură care să le susțină. Discuția este poate uneori prilejul cel mai potrivit chiar și pentru dobîndirea unora dintre aceste cunoștințe, evitînd în măsura în care participanții la ea vor porni de la premisa că nu știu totul despre orice, că nu sînt infailibili și că asemenea confruntări reprezintă și un prilej de autoeducație dintre cele mai eficiente.

Vorbînd despre interes și gust artistic trebuie să avem însă neapărat în vedere specificitatea plăcerii resimțite de receptor ca motivație a atitudinii sale.

Între nenumăratele încercări de definire a plăcerii estetice un loc principal l-au ocupat ideile de libertate și spontaneitate. Considerată ca o atitudine cvasireflexă, reacția de gust în fața plăcerii estetice a fost caracterizată din totdeauna prin aceste trăsături și nu întîmplător a apărut și prejudecata caracterului înnăscut al gustului. Într-adevăr, *rapiditatea reacției, uneori capacitatea de-a dreptul surprinzătoare de a alege și ierarhiza — aparent fără o bază prealabilă — unită cu modul diferențiat în care oamenii posedă aceste calități — erau motive care să justifice o asemenea părere.*

În realitate, însă, dincolo de însușirile moștenite ereditar, rolul hotărîtor în formarea gustului îl are tradiția, ambianța, gradul de cultură, măsura în care cunoștințele se transformă în convingeri și deprinderi intime. Spontaneitatea este astfel ea însăși în mare parte „dobîndită“, cîștigată în decursul unui îndelungat și complex proces, în care influențele nederijate ale mediului, înclinațiile personale și activitatea educativă orientată își spun, fiecare în felul lor, cuvîntul. Înțelegerea adecvată a spontaneității plăcerii ni se pare una dintre condițiile cele mai importante ale unei educații estetice eficiente și în acest scop considerăm utilă semnalarea cîtorva pericole.

În primul rînd se întîlnește, uneori, față de artă, ca și față de manifestările culturale de diferite genuri, o

atitudine stihinică, anarhică, lipsită de orice principii, în numele unei așa-zise atitudini spontane, nestingherite de barierele pe care le-ar înălța rațiunea. Pornind de la o asemenea concepție unii își aleg cu totul la întâmplare filmele, cărțile, ocupațiile, modul de a-și petrece timpul liber și, chiar, câteodată, ridică osanale lipsei de criterii care îi călăuzește, introducând astfel, cu drept de cetățenie în propria lor viață, activități dăunătoare sau în orice caz minore, fără o finalitate spirituală precisă.

Trebuie să spunem că în această privință caracterul oarecum întâmplător al selecției, lipsa unor activități cu o anumită continuitate, instabilitatea modului de folosire a timpului liber se datoresc unei înțelegeri greșite a spontaneității, improvizației, lipsei unui orizont ideologico-estetic. Este adevărat, supraorganizarea și lipsa de spontaneitate ar ucide emoția estetică; or calitatea principală a activității de orientare estetică constă tocmai în capacitatea de a introduce elemente de surpriză, rod al unei fantezii artistice autentice, dar din păcate uneori tocmai acestea lipsesc.

O plăcere autentică nu se limitează însă nici la simpla desfătare senzorială, lipsită de valențe afective și intelective de calitate, după cum un gust evoluat nu se mulțumește cu preluarea lipsită de discernământ a ceea ce i se oferă, călăuzindu-se de interese minore.

Spontaneitatea, presupunând un grad ridicat de libertate a variației gusturilor în perimetrul unui ideal, implică integrarea — personală, specifică — într-un ansamblu și ca atare, în ultimă instanță, ea se supune unei condiționări din partea acestuia. În acest sens, de pildă, provoacă o plăcere justificată acele atitudini umane care, fiind personale, aducând nota specifică fiecărei individualități, se încadrează totuși în regulile de politețe constituite prin tradiție și fixate prin forța opiniei publice.

Vorbind despre spontaneitate ca o componentă a oricărei plăceri, trebuie să precizăm că ea nu exclude, așa cum cred unii, motivația, existența unei explicații implicite a părerilor, gusturilor, preferințelor. Spontaneitatea presupune comprehensiune, chiar dacă nu în profunzime, iar condiția ca aceasta să se poată realiza este adecvarea la obiect, capacitatea de a reacționa corespun-

zător. Raportul este complex, el cere pătrunderea rapidă către esența operei ca și surprinderea măcar în liniile generale a structurii ei drept condiție a unei atitudini estetice autentice. Evident primele impresii urmează să fie corectate de apropierea de intimitatea operei, iar spontaneitatea va fi reglată de atitudinea estetică lucidă, dobândită prin detașarea pe care o dă timpul și cunoașterea intereselor artistice reale.

Produsele culturii sînt însă extrem de variate, influența tradiției conjugată cu rolul modelator al circulației valorilor modifică mult datele problemei, și apoi, fiecare individ are un sistem propriu de referință, condiționat de personalitatea, înclinațiile, interesele sale, astfel încît un simț al măsurii abstract ar fi greu de găsit. Însăși particularitatea sa principală — aceea de a se adecva obiectului, situației, persoanei — ne împiedică să vorbim despre el în general, cu pretenția de a statornici canoane, obligînd de fiecare dată la o analiză concretă. Intervin concepțiile transmise din generație în generație sau influențele externe, obișnuințele și prejudecățile, fluxul modei, care, deși produc oscilații și perturbațiuni, au într-o măsură sau alta un rol formativ în constituirea simțului măsurii.

Această însușire a gustului de calitate presupune o reglare și a intereselor, întrucît acestea pot să nu coincidă cu ceea ce socialmente funcționează ca valori.

A surprinde cu promptitudine trăsăturile valoroase ale unui obiect sau atitudini, ale unei opere de artă sau ale culturii în genere, presupune capacitatea de a distinge între valori și non-valori, între valori pozitive și valori negative. O atare atitudine este în mod obligatoriu activă și disociativă, preferențială și ierarhizatoare, întrucît presupune aprecierea lucrurilor în raport cu o anumită scară de valori, plasarea lor pe o anumită treaptă, promovarea unora și refuzul altora. Fără îndoială, o atitudine axiologică este posibilă la diferite nivele și ca atare ea va exprima interesul artistic fie la scara psihologiei sociale — și atunci avem de-a face cu gustul — fie la etajul superior, ideologic — și atunci intervine idealul.

După cum s-a mai arătat, reacția gustului este spontană, cvasireflexă și valabilitatea ei, fără a pătrunde în profunzimea lucrurilor și a avea întotdeauna o motivație rațională, este totuși adesea exactă, reușind să intuiască just valorile. Fără a se opri aici, educația estetică trebuie să acorde o mare atenție formării capacității de a intui adecvat valorile, deoarece această primă impresie rămîne adesea adînc gravată în conștiință și constituie apoi suportul unei înțelegeri mai profunde. În acest sens judecata de gust este o primă treaptă a unei judecări de valoare mai complexă și ea ocupă un loc dintre cele mai însemnate în ansamblul procesului social de valorificare.

Practica contactului cu valorile vieții și ale culturii este bogată în asemenea judecări de gust, deoarece, depășind faza unei atitudini complet neutre din punct de vedere axiologic (expresie a unui nivel de conștiință inferior), majoritatea oamenilor operează de regulă în viața cotidiană cu judecări de gust. Citind în fugă o poezie, ieșind de la un film sau spectacol, deschizînd aparatul de radio și ascultînd o melodie, oamenii reacționează îndeobște spontan și, atunci cînd nu își pun în mod special problema, se mulțumesc cu o motivație afectivă a propriei lor reacții. *Fără îndoială, în spatele afectului stă rațiunea, la baza gustului poate fi regăsit un anumit ideal, dar în prima ei instanță avem de-a face cu o intuiție globală și neexplicitată.*

În realitate deci acțiunea gustului și a idealului sînt simultane, atît că intervenția acestuia din urmă nu este explicită și nu are loc niciodată în practică sub forma unor principii sau scheme abstracte, ci sub haina particularizată și cu concretețea faptului imediat. În fond marea diversitate a gusturilor nu reprezintă decît modalități — e drept uneori extrem de indirecte — de exprimare a idealului estetic, cu excepția acelor domenii unde ar fi greu să se vorbească de ideal. Întregi sectoare ale vieții cotidiene solicită astfel o reacție doar la nivelul psihologiei sociale și a căuta care este modelul ideal de rochie sau forma ideală sub raport estetic a unei mașini sînt utopii sau formule ce pot fi uzate doar în reclame.

Dacă este extrem de necesară conștientizarea acestor reacții și verificarea primei impresii atît prin dura-

bilitatea ei cît și prin confruntarea ei cu idealul, ar fi însă extrem de greșit să credem că întotdeauna totul trebuie explicat, lămurit, argumentat cu ajutorul unui aparat științific complicat, atunci cînd este vorba de gust. Acțiunile organizate pe linia educației estetice păcătuiesc adesea prin mania de a diseca sentimentul de plăcere sau neplăcere, prilejuit de contactul cu o operă de artă sau cu o altă valoare, ajungînd pînă la urmă să ucidă orice emoție autentică.

Intervenția unei atitudini educative mai pronunțate trebuie să aibă loc în mod orientat, adică în centrul atenției trebuie să se afle acele valori care au fost neglijate sau greșit înțelese, în jurul cărora se poartă discuții.

Tot pe linia orientării gusturilor credem că pentru formarea capacității de a intui valorile, cronicile literare, teatrale, muzicale și plastice trebuie să depășească cadrul simplei prezentări sau al enumerării unor detalii ce țin de tehnica artistică și să asigure astfel prezența unei atitudini apreciative permanente.

Intuiția valorilor presupune — chiar dacă doar la un prim nivel — un act valorificator care să releve virtuțile axiologice ale bunului cultural respectiv, care să reliefeze și să impună conștiinței publice calitățile acestuia, existente pînă atunci într-un stadiu latent. Relația dintre valoare și valorificare este complexă, iar constituirea criteriilor de apreciere a ierarhiilor are un caracter dialectic, străin atît relativismului total cît și fixismului conservator.

În cadrul acestui proces complex momentul intuitiv are o valabilitate limitată, deoarece valorificarea va merge mai departe, atît în profunzime cît și în timp. Trebuie să înțelegem faptul că numai valorificarea în decursul vremii a diferitelor aprecieri le va acorda girul definitiv al valabilității și în acest sens rolul intuiției de moment nu trebuie supraapreciat. Și totuși, cît de importantă este o asemenea intuiție! În contactul cu valorile artei și ale vieții, lipsa capacității de a surprinde și discerne prompt valorile îl poate lipsi pe om de numeroase satisfacții estetice, îi îngustează în același timp orizontul, bagajul de cultură. Structura intimă a fiecărei personalități determină în mod firesc anumite interese,

preferințe și gusturi a căror impunere din afară este practic imposibilă. Este tot atât de adevărat însă că, dincolo de aceste preferințe și gusturi individuale, se găsesc anumite trăsături sociale, generale și anumite idealuri. Prin intermediul reacției individuale față de o valoare etică, estetică sau filozofică își spune cuvântul — mai direct sau mai indirect — categoria sau grupul social, clasa și societatea din care individul face parte. Jocul firesc și explicabil al subiectivității în jurul criteriilor de valoare, în esență unitare, nu poate fi deci identificat cu subiectivismul, care înseamnă negarea oricăror criterii generale de apreciere. Interesele sînt deci atât sociale cît și individuale iar dialectica lor în motivarea reacției de gust este extrem de complexă și adesea apare sub o formă indirectă, mediată.

Modul cel mai pregnant de manifestare a interesului ține de operația proprie oricărui sistem axiologic — *ierarhizarea*. Nu mai puțin importantă este însă și problema pusă de diferitele epoci ale istoriei omenirii care au cunoscut momente de predominanță ale unui tip sau altul de valoare, situații cînd pe primul plan apăreau, în mod firesc și necesar, anumite preocupări și atitudini, și ca atare gustul se orienta după acestea. Schematizînd lucrurile, putem observa, într-adevăr, o relativă predominanță a valorilor de tip magic în orînduirea primitivă, artistic în societatea grecească, în secolul lui Pericle, de pildă, religios în evul mediu, sau științific și tehnic în epoca noastră.

Corespunzător unor asemenea realități, sistemele teoretice au preconizat adesea o ierarhie strictă și, punînd în fruntea valorilor pe aceea pe care epoca, clasa sau grupul social o împingeau în prim-plan, construiau trepte și scări menite să consfințească importanța mai mare a unora dintre atitudinile axiologice față de altele. Pornind de aici, și gusturile opiniei publice se orientau în mod corespunzător. Sînt toate acestea temeuri suficiente pentru a susține superioritatea reală a unui tip de valoare asupra altora, faptul că esența umană poate fi mai bine și mai complet exprimată pe o anumită cale decît pe alta și că prin urmare sistemele teoretice ca și practica opiniei publice, în materie de gust, trebuie să

urmeze o astfel de ierarhie ? După părerea noastră, nu.

Este adevărat, situații de predominare a uneia sau alteia dintre valori au existat și mai pot fi întâlnite în diferite momente ale dezvoltării sociale, avînd de fiecare dată explicații obiective și subiective, dar aceasta nu duce, după părerea noastră, la posibilitatea postulării superiorității unui tip de valoare asupra alteia. Predominanța — reală și chiar necesară uneori — nu trebuie confundată cu ierarhia, importanța sau rangul pe care un tip sau altul de valoare îl ocupă în câmpul vast al practicii sociale, ca expresie a multilateralei esențe umane sau cu interesul pentru ea.

De-a lungul unui îndelungat proces de autonomizare s-au constituit tipuri distincte de valori economice, politice, filozofice, morale, estetice, juridice — fiecare răspunzînd unor anumite necesități ale practicii și exprimînd anumite laturi ale conștiinței, anumite exigențe spirituale. În nici un fel nu va putea fi înlocuit un anumit tip de valoare cu altul (atît timp cît el mai este necesar istoricește) și nu se va putea postula superioritatea unor categorii axiologice asupra altora. Fiecare dintre ele duce „la țintă în felul ei“, cum spunea Goethe și substituția ca și eliminarea unui tip de valori în detrimentul altuia nu va face decît să sărăcească multilaterală gamă de expresii a personalității umane.

Cum facem însă cu situațiile existente, verificabile istoricește în care într-un fel sau altul o asemenea ierarhizare a fost totuși impusă opiniei publice, gîndirii sociale sau filozofice a epocii, gusturilor ? Luăm poziție critică față de ele, exprimînd, de pildă, un tardiv regret și protest pentru epoca în care arta, filozofia, morala erau „ancilla theologiae“ ? O asemenea atitudine mi se pare neștiințifică, simplistă. Aici avem de-a face cu fapte obiective a căror critică sentimentală, în numele unei concepții ideale despre felul cum ar fi trebuit să se întîmple lucrurile acum 1000 de ani, nu-și are rostul de vreme ce ele s-au petrecut altfel.

Nu putem transplanta aidoma optica noastră de astăzi în alte perioade istorice și în alte situații, nu ne vom situa pe poziții rigurose științifice discutînd ipotetic

despre : „ce-ar fi fost dacă ar fi fost“. Putem constata însă faptele, putem aprecia efectele unei situații sau ale alteia pentru dezvoltarea de ansamblu a culturii umane, putem să urmărim măsura în care au fost favorabile sau nu progresului general. Rolul prim îl va avea deci analiza concretă și nu speculația sterilă în jurul unor dorințe sau preferințe. Astfel, încercînd să discutăm despre gusturi în epoca Renașterii sau clasicismului, a stilului gotic sau baroc trebuie să ne călăuzim după cerințele și caracteristica fiecărei epoci sau perioade, explicîndu-ne prin împrejurările de ordin istoric general și artistic în special, fiecare dintre aceste momente.

Atunci cînd vorbim însă de prezent, de sistemul nostru de valori — constituit și el istoricește — trebuie să observăm că în mod obiectiv au apărut premisele unei dezvoltări multilaterale a tuturor tipurilor de valori, exprimînd într-o mare varietate de forme esența umană în continuă devenire. *Sistemul nostru de valori este deci, principial vorbind, un sistem deschis, el este străin de încercările de a introduce supremația unor tipuri de valori față de altele, permițînd dezvoltarea nestîngherită, liberă, a tuturor valențelor axiologice.*

Înseamnă oare că prin aceasta se elimină însăși ideea de ierarhie, care este în genere considerată fundamentală pentru orice tablă de valori ? Nu. Atît că ierarhizările trebuie făcute în interiorul aceleiași serii axiologice, cu grija de a nu încălca domeniile.

Se poate trage de aici concluzia că recunoscuta teză a materialismului istoric, care explică diferitele forme ale conștiinței sociale pornind de la baza economică, și-ar pierde valabilitatea ? Evident că nu ! Nu este vorba de a nega rolul, în ultimă instanță determinant, al economiei în genere în evoluția altor domenii spirituale, ci numai de a sublinia că fiecare dintre acestea își au propria lor personalitate și că *valabilitatea, autenticitatea, sensul axiologic al unei atitudini etice, al unei opere de artă sau al unei teorii științifice rezidă în ele însele și nu în afara lor.* Afirmînd că relațiile de producție, factorul economic determină suprastructura, ideologia, nu înseamnă că apreciem valorile economice mai mult decît pe cele spirituale, ci doar că acestea oferă cheia unei

riguroase explicații științifice, care pînă la urmă va putea să-și capete deplina validare numai operînd cu criteriile specifice fiecărui domeniu cercetat.

Rolul intereselor este aici explicativ, de natură causală, dar trebuie să nu uităm că ne aflăm pe un teren unde nu poate lipsi liberul-arbitru și unde determinismul este nu de puține ori înfrînt. Vorbind de libertate trebuie s-o înțelegem într-un sens complex, în care pe de-o parte subiectul poate oscila, iar pe de altă parte însăși realitatea îi oferă o gamă vastă de posibilități.

În primul rînd, oricît ar părea de ciudat, *trebuie să fii liber față de tine însuși, adică să poți aprecia conștient și liber de prejudecăți de orice natură*. O deliberare conștientă presupune prezența simultană nu numai a emoției directe produse de obiectul sau opera admirată, dar și a rațiunii, a momentului în care interesele, cunoștințele și sistemul de criterii pe care-l posezi își pot spune cuvîntul. Este necesară deci o anumită detașare, o distanțare în fața lucrului asupra căruia urmează să te pronunți, pentru ca șocul primei impresii, șocul emoțional sau criterii false, superficiale, să nu întunece autenticitatea reacției psihologice. Cît de utile sînt în acest sens toate acele forme în care reacția de moment ajunge să se confrunte cu cea în timp, părerea personală cu cea a altora, impresia cu experiența !

A fi liber față de tine însuși înseamnă apoi a fi liber de prejudecăți, de „idoli“, cum spunea Bacon, ceea ce este extrem de greu. De cîte ori nu ni se întîmplă să acceptăm sau să condamnăm prin reacția de gust un obiect estetic sau o operă de artă nu pentru că am supt-o unei judecăți individuale și directe, ci în virtutea unor prejudecăți, adică a unor principii și păreri generale, obținute anterior și în legătură cu alte lucruri. Nimeni nu contestă justetea și chiar nevoia unor asemenea principii și păreri, dar ele trebuie să funcționeze de fiecare dată adecvat obiectului sau operei individuale, nu ca un mecanism stereotip.

În al doilea rînd *trebuie să fii liber față de obiectul sau opera contemplată, în sensul că trebuie s-o poți stăpîni prin criterii adecvate și o cultură corespunzătoare*. Cît de des ni se întîmplă să întîlnim oameni care emit

cu cea mai mare ușurință judecați și aduc elogii sau condamnă o anumită factură de poezie care le este mai puțin cunoscută, o pictură pe care n-o înțeleg pe loc sau o muzică ce le pare neobișnuită în comparație cu ceea ce întâlniseră pînă atunci. Desigur, ești liber să nu-ți placă, nimeni nu te poate împiedica să ai alte preferințe, dar dacă dorești o libertate autentică să știi de ce ai ales ceva, condamnînd altceva. Pentru aceasta este nevoie de cunoașterea limbajului artistic nu numai al fiecărei arte, dar și al celui specific marilor tendințe și orientări, condiție absolut necesară pentru a putea judeca o operă de artă, pornind nu numai de la ceea ce noi am fi dorit de la ea, ci și de la ceea ce ea își propune și solicită de la noi.

Libertatea trebuie obținută apoi și în raporturile cu mentalitatea comună, nu în sensul despărțirii cu orice preț de opinia colectivă, dar nici al tiraniei exercitată de modă, de gusturile adoptate mecanic. Cum este și firesc, prin tradiție și în directă legătură cu mărimea grupului, se formează și se păstrează anumite gusturi și preferințe comune sau asemănătoare și rolul lor în educația estetică nu trebuie de loc neglijat, tocmai pentru că adesea ele sînt dintre cele mai solide și mai persistente.

N-ar strica însă să amintim și observația lui Tudor Vianu, potrivit căreia influența educativă în orientarea gusturilor este de regulă invers proporțională cu cantitatea grupului social, în sensul că se pot obține rezultate mai mari în grupurile mai mici. Pe de altă parte, lipsa de personalitate în cadrul grupului duce nu o dată la uniformizarea și la păstrarea autonomă a unui fond de păreri, deprinderi, gusturi care, rămînînd sclave ale opiniei generale, duc la o libertate de alegere redusă a individului. Consecința inevitabilă a unei asemenea situații este o atitudine rigidă și conservatoare în privința gustului. E adevărat că viața oamenilor este atît de bogată, mediile prin care circulă fiecare atît de diverse, iar circulația valorilor atît de intensă încît asemenea cercuri închise se pot sfărîma uneori destul de ușor, dar atunci va fi cu atît mai evidentă dauna pe care uniformizarea a adus-o în formarea personalității. De aceea, paralel cu rodnică raportare a individului la colectivitate, trebuie

încurajată în continuare raportarea la sine însuși, pentru ca el să dobândească o reacție de gust personală față de obiectul estetic cu care are de-a face.

În sfârșit, este liber individul față de societate în materie de gust? În măsura în care înțelege necesitatea (în sensul cel mai larg al cuvîntului) evident că da, deoarece din infinitatea de valențe estetice ale naturii, vieții sociale sau operelor de artă el va reuși să selecteze pe acelea care — în liniile lor generale — sînt consonante cu idealurile sociale și estetice ale orînduirii și epocii. A concepe o libertate în afara societății este evident imposibil.

Socialitatea gustului intervine atît în creație cît și în receptare, astfel încît contactul, tradiția, convențiile stabilite funcționează cu un rol constringător firesc: însuși faptul că fiecare operă de artă nouă apare într-un climat și într-un cadru valoric constituit, fiind obligată măcar în parte să utilizeze limbajul artistic existent, generează o anumită unitate ca și numeroase asemănări și înrudiri. Oricît de originală ar fi opera de artă ea nu poate fi concepută în afara oricărei legături cu tradiția mai recentă sau mai veche sau cu restul creației contemporane față de care se diferențiază, dar nu se înstrăinează cu totul.

Într-un sens specific deci — fără a putea vorbi de copii produse în serie — nu putem elimina nici din artă conceptul de model, chiar dacă evident în practică vom întîlni nu etaloane rigide, ci creații exemplare și reprezentative, a căror influență se exercită nu prin simplă imitație și numai arareori în mod direct.

Din acest punct de vedere un inestimabil model îl reprezintă literatura și arta clasică națională și universală. Examenul și selecția severă a timpului, decantarea și concentrarea unei experiențe artistice seculare fac din operele clasice nu modele de urmat, în sensul că acum ar trebui să se scrie, să se picteze sau să se compună ca odinioară, ci în sensul că, prin reprezentativitatea lor, ele oferă un ansamblu de criterii constituit și care poate reprezenta punct de reper. Nici un artist adevărat nu-și propune să imite sau să copieze *Iliada* sau *Odiseea*, sculpturile lui Praxiteles, *Gioconda* lui Leonardo da Vinci sau

muzica lui Beethoven, dar operele acestora reprezintă fiecare în parte pietre de hotar ale istoriei artelor, modele semnificative pentru cuceririle geniului artistic omenesc.

Existența modelului de receptare este extrem de evidentă într-o sumară cercetare a gustului public. De altfel, însuși faptul că se poate vorbi de un gust al colectivității (mai restrîns sau mai larg), că în marea varietate a preferințelor, a gusturilor individuale pot fi recunoscute unele trăsături și în sensuri generale, este semnificativ în acest sens. În diferite momente ale dezvoltării și sub acțiunea a numeroși factori, opinia publică vehiculează anumite valori și contribuie la formarea anumitor gusturi care — deși se vor adapta fiecărei personalități — nu-și vor pierde ceea ce au comun. Diversitatea gusturilor se va încadra pînă la urmă în perimetrul larg și flexibil, dar nu lipsit de orice granițe, al unui ideal, ceea ce le va conferi și unitatea de ansamblu firească și necesară.

De aici nu trebuie trasă concluzia că tot ce iese din cadrele gustului public (adică a acelor preferințe general acceptate de opinia publică) vine în contradicție cu idealul estetic. *Practica a arătat că inovațiile reale, deși pleacă de la acest gust public, cel mai adesea îl depășesc în sensul că tind să-i lărgască sfera de cuprindere, introducînd noi valori în cîmpul opiniei generale.*

Subliniind rolul pozitiv al modelelor-etalon — ca sisteme constituite din criterii de valoare materializate — trebuie să prevenim deci neapărat asupra primejdiei ca ele să fie înțelese drept canoane obligatorii sau exemple de imitat. Imitația are, desigur, și ea un rol în formarea orizontului de cultură al unui individ sau în transmiterea unor influențe și experiențe, dar ea nu va lua niciodată locul creației originale, al inovației autentice.

Reacția de gust ca manifestare a interesului stîrnit de o operă, *măsura în care o valoare estetică este receptată în mod adecvat, atît pe calea simțurilor cît și a înțelegerii raționale, este considerată îndeobște indicatorul gradului ei de accesibilitate. Cum de aceasta depinde gradul de răspîndire și popularitate al unei asemenea*

valori și cum prin asimilarea ei se îmbogățește orizontul spiritual al fiecărei individualități, este evident că formarea ei trece pe primul plan al educației estetice.

Fără îndoială, prin structura lor, prin limbajul pe care-l utilizează, operele de artă pot fi într-un anumit moment mai accesibile sau mai puțin accesibile publicului, în funcție de cultura sa estetică, iar prin statistici sau o cercetare psihologică atentă se poate determina măsura în care ele au fost primite sau nu. *Prin definiție însă opera autentică este esențial accesibilă, adică reprezintă un mijloc specific de comunicare umană, iar lipsa acestei însușiri o elimină de la sine din câmpul artei. Numai că receptarea ei nu se face automat, ci reprezintă un proces complex, în care factorii sociali, psihologici concreți fixează parametrii gradului de accesibilitate, în funcție de tradiție, cultură artistică, personalitate etc.*

Nu trebuie să ne temem să recunoaștem că *nu tot ce este valoros își face imediat și mai ales automat drum către sufletul și mintea oamenilor, necesitând uneori un timp pentru a fi acceptat.* Desigur, accesibilitatea este uneori un indicator al valorii estetice, dar el nu este singurul, iar prezența sa nu presupune niciodată în mod automat că ne aflăm în fața unui lucru demn cu adevărat de prețuit. De câte ori nu se întâmplă ca succesul de casă al unei piese sau al unui film, primirea de moment care se face unei expoziții sau unui concert să fie considerate și criterii sigure, infailibile ale valorii, pentru ca apoi o atitudine mai exigentă, selecția făcută în timp să le anuleze și să le alunge prin uitare. Se confundă apoi adesea accesibilitatea unei opere cu impresia pe care o face aceasta în primul moment. Spontaneitatea, viteza de pătrundere în conștiința estetică, reacțiile cvasireflexe pe care o operă le determină sînt desigur indicii importante ale accesibilității. Procesul de receptare nu se oprește însă niciodată aici, o operă lucrează asupra conștiinței și după momentul primului contact, or cu acest prilej impresiile inițiale se pot modifica, ceea ce a fost înțeles poate apare mai enigmatic sau invers.

Vorbind de accesibilitate trebuie să avem în vedere neapărat factorul timp, atît în cazul fiecărui individ, cît

și al generațiilor în succesiunea lor. Ceea ce a apărut ermetic ieri, poate apărea extrem de inteligibil azi și desuet prin claritatea lui, mâine. Marile valori ale artei își păstrează întotdeauna un anumit secret și ele nu se vor lăsa niciodată pătrunse cu extremă ușurință pînă la ultimele lor încheieturi. Poate în aceasta constă în parte și farmecul lor de neegalat, puterea lor de a înfrunta eternitatea.

Discuția despre accesibilitate trebuie legată apoi de domeniul la care ne referim, ea avînd coordonate diferite cînd e vorba de literatură sau pictură, muzică sau cinematograf. Există părerea, justificată în parte (dar numai în parte!), că proza, cinematograful sau teatrul sînt în genere mai accesibile, în timp ce muzica, pictura sau sculptura, poezia modernă sînt mai dificile. De fapt, este vorba în primul rînd de obișnuința estetică, de experiența celui ce receptează — mai mare în prima categorie de ramuri ale artei —, unite cu *aparența* că în cazul lor nu există un limbaj propriu ce ar trebui însușit. Și tocmai această aparență înșeală cel mai adesea și duce la o receptare superficială a operelor așa-zise accesibile oricui. De fapt proza ca și muzica, cinematograful ca și pictura își au legile lor, și a le neglija, a crede că ele pot fi însușite în mod adecvat fără a le cunoaște limbajul propriu este o naivitate care ne frustrează de o bună parte a bucuriei estetice autentice pe care ne-o pot furniza.

Pentru unii accesibil înseamnă lipsit de efort. Într-adevăr, cred reprezentanții acestui punct de vedere, de ce să trebuiască să ne străduim să înțelegem sau să simțim valențele estetice ale unor opere de artă, ale naturii sau vieții sociale? Nu pătrund ele de la sine în conștiința noastră? În parte așa este, acțiunea valorii estetice asupra noastră se produce oricum și va determina o anumită reacție spirituală. A *pătrunde în intimitatea oricărui lucru, inclusiv a unui obiect estetic presupune însă o atitudine activă a subiectului, o încercare de a-l surprinde cît mai multilateral și complex; or, aceasta nu se poate face fără participarea celui ce le receptează.*

Ar fi simplist să vorbim de accesibilitate în general fără a preciza cui ne adresăm. Publicul nu este o masă omogenă, cu pregătire estetică identică și cu o receptivitate asemănătoare. Dacă vrem să ne referim la succesul de public, trebuie să precizăm întotdeauna despre ce categorie de public este vorba, întrucât în rândurile acestuia există straturi și etaje deosebite, cu atitudini diferențiate în fața esteticului. Rezultă de aici că și ceea ce oferim publicului nu poate face abstracție de pregătire, vîrstă, sex, experiență sau obișnuințe, că trebuie diferențiată acțiunea educativă în cadrul întregii munci culturale de masă.

În toate cazurile, fie că este vorba de domenii sau de categorii de public, accesibilitatea se unește strîns cu receptivitatea, însușire dobîndită prin educație și trăsătură a structurii psihice. *Pentru a simți sau înțelege, oamenii trebuie să fie dornici și în același timp capabili de a o face. Accesibilitatea nu trebuie raportată deci numai la structura obiectului estetic, ci și la deschiderea noastră sufletească, la orizontul nostru spiritual.* Este vorba deci de un raport, de o relație și după cum nu există opere inaccesibile „în sine“, nu se poate vorbi nici de un public incapabil să recepteze estetic „în principiu“. Reacția estetică individuală va fi modulată deci de orizontul spiritual general în care se desfășoară procesul.

Pornind de la ideea demonstrată mai sus și anume că valorile se nasc într-o relație obiect-subiect reiese limpede că opera îndeplinește o **FUNCȚIE DE COMUNICARE**, că ea transmite un mesaj într-un anumit limbaj bazat pe un cod specific ș.a.m.d. Înțelegerea artei ca mijloc de comunicare, de informații (estetice și extra-estetice) este deci îndreptățită și ca atare abordarea ei prin prisma teoriei informației se legitimează. Trebuie să precizăm însă că este vorba de o comunicare de un anumit tip și că nu se poate reduce totul la a depista ce am aflat, independent de cum, în ce fel. Specific artei ar fi într-un sens imutabilitatea ei, cum se exprima Tudor Vianu, faptul că limbajul devine într-un sens (fără a absolutiza) nu numai mijloc ca în știință ci și scop. Interesul artistic elevat are drept finalitate tocmai surprinderea nu doar a anecdoticii, a subiectului, ci mai

ales a felului în care ne este transmis, iar *expresivitatea* este în acest sens o *condiție a comunicării*. Comunicarea de informații estetice înseamnă de fapt nu transmiterea de cunoștințe și informații comune ce pot fi obținute și pe altă cale, ci o supunere în fața „scriiturii” (în sens larg). Gustul comun se mulțumește adesea cu informațiile extraestetice și nu le caută sau nu le pricepe pe cele estetice pentru că nu are dezvoltat „simțul limbajului”. Evident, nevoia de a depăși această fază nu trebuie să ducă la purism, la încercarea de a steriliza opera de tot ce ea înglobează sintetic și confundarea ei cu jocul formelor. Cercetările de tip structuralist sau cele pornind de la teoria informației păcătuiesc adesea tocmai prin faptul că se opresc doar la nivelul conținutului, al mesajului, dar în mod paradoxal — pentru că acest mesaj nu poate fi surprins în bogăția lui datorită schematismului inerent modelelor — pînă la urmă analiza se dovedește a atinge doar stratul formal (nu degeaba formalistii ruși declarau deschis că metoda lor se oprește la procedeu, manieră etc). Dacă metodologic asemenea perspective sînt îngăduite, cu conștiința limitelor lor, e limpede că reacția gustului fiind spontană și directă nu poate fi declanșată eficient decît de operă însăși și nu de scheletul care explică ce sau cum comunică. *Farmecul inegalabil* al artei rămîne surpriza originalității, senzorialitatea estetică și emoțiile și numai acestea pot provoca un interes estetic și nu științific.

GRIGORE SMEU

IMPREVIZIBILUL FANTEZIEI ARTISTICE

Imprevizibilul a fost adeseori elogiât ca o expresie a libertății de mișcare pe care fantezia artistică o revendică neîncetat în revărsările ei. Le-a impus artiștilor un respect intim, durabil, deoarece marii creatori l-au resimțit ca pe o izbucnire pozitivă, promițătoare, a neliniștilor fertile, ca expresie revelatorie a fanteziei în zborul ei capricios.

Imprevizibilul constituie o coordonată *imanentă* a imaginii artistice, ce ține de o structură *ondulatorie* a fanteziei, de mișcarea ei discontinuă, caleidoscopică, intens subiectivă. Sub acest aspect, el are o vîrstă memorabilă, fiind o implicație a însăși artei primitive. Atît de controversata creație a epocii primitive — în ceea ce privește originile sale — a oferit, nu odată, istoricilor artei ispita de a conchide cu o anumită rigoare că, *parțial*, ea este rodul unei fantezii fără o finalitate cu totul precisă și unilaterală. Stadiul la care s-a ajuns în descifrarea tainelor artei primitive este cvasi-unanim în aprecierea unei complexități de motive, de cauze a originilor ei. Iar în enumerarea acestor motive, întîlnim suficient de frecvent pe acela al libertății de a fantaza, al imaginației care se supune propriului său impuls. Încă Schiller, Spencer, Groose — într-o vreme cînd descoperirile concrete de creații ale epocii primitive erau puține și palide — au conturat teoria apariției artei ca expresie a jocului liber, a imaginației libere de finalitățile prac-

tice. Mai târziu, cercetătorii moderni care au avut revelația peșterilor pictate cu mii de desene au putut să se convingă ei înșiși, pe viu, că ar fi riscant și neîntemeiat să se pună întreaga artă primitivă exclusiv pe seama scopurilor practice. Un cercetător riguros ca Henri Lhote, prea puțin încrezător în teorii de cabinet, prudent și sever în a formula ipoteze neacoperite de realitate, n-a ezitat să aprecieze, după ce a cercetat minuțios frescele peșterilor din Tassili: „Incontestabil că am găsit și personaje care înfățișau cu siguranță zei sau vrăjitori, dar există în același timp ansambluri întregi din care se vede clar că e vorba de niște artiști înzestrați cu o imaginație prodigioasă care trebuie să fi pictat din simpla plăcere de a reproduce ceea ce vedeau”¹.

Precizarea de la sfârșit este importantă deoarece ea vizează circumscrierea *caracterului* acestei imaginații. Impulsurile intrinseci — atâtea câte vor fi fost — ale fanteziei erau reale, presante, dar ele se *constituiau* mai ales ca o *reproducere* a ceea ce omul primitiv vedea. Fenomenul este explicabil. Omul acelei epoci, trăind într-o lume populată de forme luxuriante, rebarbative, de turme nesfârșite de animale, mocnind de forță și sălbăticie, o lume aprinsă și stridentă, haotică în vitalitatea ei primară, pe care era prea puțin stăpîn și de care se temea — toată această existență clocotind de o *expresivitate reală, obiectivă*, îi *modela* imaginația. Caracterul general al stilului animalier din perioada paleolitică — scrie Herbert Read — „este zugrăvit cel mai fericit prin termenul *vitalist*, căci efectul, dacă nu intenția, desenului urmărește sublinierea forței vitale a animalelor”². Omul primitiv trăia temător dar nesupus în mijlocul unei realități neîmblînzite, vii, strălucitoare în barbaria ei naturală, ale cărei forme îl *obsedau* neîncetat. Este de înțeles să se presupună că în condițiile acestei obsesii, fantezia artistică a primitivului s-a structurat, cu precădere, ca o *adecvare* la formele realității în care trăia, reproducîndu-le.

¹ Henri Lhote, *Frescele din Tassili*, Ed. Meridiane, București, 1966, p. 52.

² Herbert Read, *Imagine și idee*, Ed. Univers, București, 1970, p. 17.

Teoreticieni cum sînt Focillon și André Malraux situează, de pildă, originea artei tocmai în nevoia omului de a constitui forme, de a-și reaminti și revedea obiecte și fenomene întîlnite. În mijlocul unei existențe ca aceea în care evolua omul primitiv, ceea ce s-ar putea numi, eventual, *fantezia reproducerii* era inevitabilă. Ar rezulta de aci că dacă imprevizibilul fanteziei artistice era, încă de pe atunci, o necesitate consubstanțială, proprie firii sale, acesta este oarecum *adecvat* formelor *reale* reproduse în desene, *supus* lor. Am spune că este un imprevizibil care se subordonează din instinct, cu voluptate, realității exterioare deoarece fantezia artistică în-săși s-a structurat — la nivelul omului de atunci — ca o solicitare a formelor și marginilor acestei realități.

Dar, în măsura în care arta epocii primitive a fost — într-o însemnată parte a ei — și magie, ea a potențat și o fantezie artistică structurată pe previzibil. Diversele ritualuri și improvizații cu caracter magic dezvoltau o fantezie naivă dar expresivă, avînd un scop precis : domnarea realității exterioare. Diversele ritualuri cu măști, cu dansuri, cîntece și strigăte, care reproduceau atmosfera vîânătorilor, erau construite conform unei imaginații intens anticipative. Procedînd într-un anumit mod, oamenii își transformau propria imaginație într-un instrument de „dominare” a necunoscutului din realitate. Reproducînd o vîânătoare, cei ce se supuneau ritualului o construiau în fantezia lor ritmată, moment cu moment, prevăzînd totul în amănunt și căpătînd, astfel, *convîngerea* tonifiantă că reușita va fi deplină. Într-o astfel de fantezie ceea ce era *esențial*, vital pentru ea, era tocmai această previziune. Firește, — din perspectiva noastră, a celor de astăzi — este o previziune profund naivă, primară în obscuritatea sa, dar integrată în propria-i substanță, în contextul care a generat-o, era reală și fecundă. Omul primitiv desena elefanți a căror inimă era vizibilă prin piele încît vîânătorul putea trage la țintă direct în inima sălbăticiunii. În liniștea și semiobscurul peșterii — observă Mihail Alpatov — desenatorul se desfăta cu o vîânătoare imaginară. Desenele de animale îi serveau drept țintă, fiind convins că-și asigura în felul

acesta succesul vânătorii ¹. Ursul decapitat din grotă Montespan sau vrăjitorul din peștera franceză „Les Trois Frères” — și exemplele pot fi firește înmulțite, confirmând același lucru — au avut de asemenea un caracter magic ². Dacă fantezia, în general vorbind, este mai corespunzătoare prin natura sa imprevizibilului, fantezia artei primitive s-a constituit, totuși — de asemenea parțial — din perspectiva unor ritualuri magice, sub semnul precumpănitor al previzibilului.

În raporturile sale cu natura, cu realitatea obiectivă, omul primitiv este *dominat* de imprevizibil. El este încă foarte departe de a poseda capacitatea și mijloacele unei cunoașteri adecvate, științifice, care să-l elibereze de tirania forțelor obscure și de surprizele ucigătoare care-l asaltau. Omul este tentat atunci să *contracareze* asaltul acestui imprevizibil *obiectiv* printr-un previzibil *subiectiv*, tensional, cu un pronunțat halou afectiv, condensat în fantezia unor ritualuri. De-a lungul timpului, parte din ritualuri și-au pierdut semnificațiile lor inițiale strict utilitare, încât practicarea lor de către unele colectivități mai apropiate de zilele noastre a rămas sub semnul unei fantezii existând prin sine însăși.

În general vorbind, arta a evoluat cu insistență către relevarea propriilor sale resorturi intime, către pulsațiile imprevizibilității ei imanente. Este o evoluție sacadată, discontinuă, cu supuneri temporare la canoane previzibile, exterioare, dintre cele mai variate. În tragedia antichității, de pildă, corul a rămas multă vreme un element stabil, o normă artistică previzibilă. Corul reprezenta patosul evocator al operei, lirismul ei obligatoriu, oarecum anticipat. El semnifica vocea colectivă, suspinul obștei, previzibil în ce privește prezența lui de formă artistică obligatorie. Artă a tins, însă, neîncetat să depășească variatele canoane și să se supună doar sie însăși, propriilor ei cerințe intrinseci. În fantezia artistului, realitatea se leapădă de cimentul obiectiv, de rutina cotidiană și dimensiunile ei cresc sau descresc, deviind de la

¹ Mihail V. Alpatov, *Istoria artei*, vol. I, *Artă lumii vechi și a evului mediu*, Ed. Meridiane, București, 1962, p. 41.

² Henri Lhote, *Frescele din Tassili*, p. 51.

traietoriile obișnuite. Fantezia artistică *seduce* realitatea, determinînd-o să se supună unui făgaș metaforizant. Ea năzuiește mereu să transforme realul în areal.

În acest proces de metamorfoză spirituală subiectivă, imaginația, ascultînd de pulsațiile ei nelineare, ondulatorii, mustind de surprize, operează o „dezmembrare” a realului. „Presupunînd că existența unui model *este dovedită* ceea ce interesează — subliniază Roland Barthes — este să arăți în ce anume este el deformat, negat sau chiar eludat; *imaginația este deformantă*; *activitatea poetică* constă în dezmembrarea imaginilor: această propoziție a lui Bachelard mai trece încă drept o erezie în măsura în care critica pozitivistă continuă să acorde un privilegiu exagerat studiului originilor”¹. Fantezia artistică este „deformantă”, ea „dezmembrează” nu în sensul unei repudieri absolutizante și simpliste a realității ci ca o spiritualizare a acesteia pe fondul unor „capricii” constructive, imprevizibile, ale imaginației. Poate că inefabilul constă tocmai în această „dezmembrare” constructivă și capricioasă în același timp, într-o *reacție în lanț*, a imprevizibilului fanteziei.

Chiar în procesul creării a ceea ce a fost numit de unii artiști contemporani operă „non-fictivă”, solicitările fanteziei artistice n-au putut fi ocolite. Oricît ar avea opera un caracter „non-fictiv” în sensul relatării faptelor reale, ficțiunea artistului operează selectiv și „manevrează” în ordinea construcției. În măsura în care intervine această libertate de manevrare, fantezia aduce în procesul de creație încărcătura ei de reacții imprevizibile. De fapt, o operă „non-fictivă”, ca să poată deveni artă, creatorul ei trebuie să *reconstituie spiritual* o realitate vie din fapte relatate la care artistul însuși n-a participat. Această reconstituire subiectivă, care năzuiește să redea faptelor și psihologiei personajelor virginalitatea lor inițială, nu e posibilă decît prin perspectiva intervenției active a fanteziei, a izbucnirilor ei surprinzătoare și constructive.

¹ Roland Barthes, *Despre Racine. Eseuri*, E.P.L.U., București, 1969, p. 203.

Iradiațiile imanent imprevizibile ale fanteziei artistice pot fi considerate și dintr-o altă perspectivă, cea a percepțiilor artistului în raport cu psihologia omului comun. Forțele pe care le iau percepțiile în psihologia omului comun și care „reprezintă o împietare a factorului logic asupra celui reprezentativ”¹, au un caracter mai stabil și mai plat. Omul comun percepe realitatea fără zguduri însemnate, după o stereotipie prea puțin deosebită de la un individ la altul. De aceea, percepțiile sînt într-o anumită măsură previzibile de la om la om în ceea ce privește relativa lor stabilitate și asemănare. Percepțiile artistului sînt, însă, cele mai puțin stabile, neîncetat mișcătoare, iradiind caleidoscopic, deoarece ele se nasc pe fondul neastîmpărului dramatic al fanteziei însetată de surprize. Într-o realitate în care percepția omului comun nu descoperă nimic dincolo de o anumită stereotipie cu care s-a obișnuit, percepția artistului, neîncetat avidă, tinzînd să se depășească pe sine de la un moment la altul, captează ceva aparte, un filon unicat, irepetabil. În felul acesta, percepția artistului, îmbrăcînd forme atît de puțin stabile, este mereu imprevizibilă.

Fiind imanent fanteziei și imaginii artistice, imprevizibilul nu-și manifestă, însă, prezența în mod automat și absolut necondiționat, ci se face simțit îndeosebi de-a lungul marilor epoci și perioade de creație. Tendințele academiste, clasicizante, dogmatizatoare — toate acele pocnituri de bici în fața creației artistice, încercînd s-o înghesuie în staulul tiparelor preconceptuate, au disprețuit imprevizibilul sau l-au împins cît mai adînc în umbră. În această privință, clasicismul francez — atît sub aspectul teoriei estetice cît și în ce privește practica artistică ce s-a conjugat îndeaproape cu percepțiile esteticii — este deosebit de concludent. Firește, estetica clasicistă își are partea ei de contribuție pozitivă, necesară. În măsura în care s-a străduit să smulgă creația artistică din exacerbarile extazului mistic, din rătăcirile prea pronunțate pe căi iraționaliste. Dar — în ansamblu — ea a avut orgoliul inadecvat de a cere creației artistice, în

¹ Tudor Vianu, *Estetica*, ediția a II-a revăzută, Fundația pentru literatură și artă, București, 1939, p. 291—292.

stilul unor decrete, să se supună clarității logice, ordinii previzibile, evidenței lineare. *Arta poetică* (1674) a lui Boileau a fost sugestiv caracterizată de R. Bayer drept „logica lui Descartes pusă pe versuri”, „discursul asupra metodei” al esteticii. Ducînd pînă la limita unilateralizării raționaliste critica sa la adresa tezei lui Bossuet despre rolul revelației în creația artistică, Boileau a ajuns să deprecieze — aproape pînă la negare — virtuțile fanteziei cu întreaga ei încărcătură de surprize. În măsura în care Malherbe, Vaugelas și Boileau au făcut epocă prin viziunea lor asupra operei de artă ca încarnare a unor norme rigide, previzibile, ei au putut fi — cum îi caracteriza Paul Zarifopol — niște „vrednici jandarmi literari”¹, ce au alcătuit cu grijă și nestrămutată credință canoanele clasicismului. Teoria clasicistă și literatura care i s-a supus, au promovat deschis o antipatie radicală față de surprizele de linie și culoare. „Născut din disciplină și destinat să disciplineze”², stilul clasicist a promovat înscrierea operei de artă exclusiv în aria previzibilului, a cumințeniei uscate și intolerante a dogmelor. Prelungirea exigențelor clasicizante a dus la încordări extreme ale sensibilității artistice care au culminat, în cele din urmă, cu eliberarea de canoane, atît de intensă în emancipările artei moderne, declanșate încă în veacul trecut.

Dar în același secol (al XVII-lea) în care clasicismul literar se străduia să sancționeze reacția artistică imprevizibilă, în artele plastice, barocul, prea puțin teoretizant, împrăștiază fenomenul artistic, oarecum saturat de echilibrul și perfecțiunea olimpiacă a Renașterii, cu un ritm sacadat, cu o fantezie mustind de surpriza asimetriilor, de linii și forme sugerînd mobilitatea și imprecizia³ contururilor. Caracterizarea care s-a dat de atîtea ori barocului ca fiind un stil artistic de declin, manierist, este grăbită și nedreaptă. Barocul apărea flancat — pe de o parte — de armoniile relativ statice, relativ

¹ Paul Zarifopol, *Din registrul ideilor gingașe*, Cultura Națională, 1926, p. 93.

² *Idem*, p. 94.

³ Heinrich Wölfflin, *Principii fundamentale ale istoriei artei*, Ed. Meridiane, București, 1968, p. 175—176.

previzibile ale artei Renașterii iar, pe de altă parte, în propriu-i secol, de uscăciunea dogmelor clasicizante. În această atmosferă artistică oarecum sufocantă, canonică, stilul baroc — oricât de manierist ar fi — exaltă încărcătura imprevizibilă a fanteziei, capriciul, neastîmpărul, nu odată strident, al liniilor, al formelor și volumelor. Mai târziu, cu peste un secol, impresionismul în pictură avea să reînnoiască — cu repercusiuni remarcabile pentru fenomenul artistic în ansamblul său — ceea ce H. Wölfflin a numit „gustul clarității difuze”, o mobilitate fulgurantă a imaginilor care respinge previzibilul prea accentuat.

Din perspectiva artistului modern, fantezia creatoare devine tot mai accentuată ea însăși, eliberându-se cît mai amplu cu putință de curgerea oarecum monotonă a imaginilor și legăturilor lor. Artistul romantic dăduse, de asemenea, un impuls deosebit de intens fanteziei într-o tonalitate afectivă, patetică, de melancolie dramatică din care țîșnesc fantasmеle unor însingurări clamatore, cărora le place să se facă știute și strigate. În lirica romantică, de pildă, evaziunea subiectivității artistului atrăgea după sine o creștere a reacțiilor încărcate de surprize. „Omul peregrinează să-și afle restul pierdut al ființei sale în spațiu, în amintire, în istorie, în vis. Mișcarea centrifugă servește, în acest caz, tocmai celor mai legitime revendicări *subiective* ale poetului romantic”¹. Cu romantismul, fantezia artistică devenea din ce în ce mai capricioasă, mai puțin cuminte. Salturile ei sînt mai neașteptate, mai agile și neliniștite.

Ca și romanticul, artistul modern — începînd încă de pe la jumătatea secolului trecut — dă frîu liber palpitului subiectiv. Dar dacă moștenește de la romantici *frenezia* imaginației, artistul modern creează, de astă dată, — cum foarte sugestiv observa Hugo Friedrich — un „romantism deromantizat”. Tonul elegiac și tînguitor după trecut, exaltarea sentimentală a amintirilor, lasă locul unor sclipiri de maximă densitate metaforizantă. Fantezia artistului modern își aruncă luminile mereu în față, sondînd necunoscutul, căutînd neîncetat să asocieze

¹ Edgar Papu, *Evoluția și formele genului liric*, Ed. tineretului, București, 1968, p. 300.

ceea ce în realitate este disparat. Fantezia artistică este acum mai accentuat vizionară tocmai în sensul că renunță la patetismul sentimentalismului personal, și oarecum exterior, devine mai *constructivă*, mai stăpînă pe sine, propunînd esențe noi, forînd necunoscutul cu încăpătinare. De aci o multiplă fervoare a imprevizibilului în creație. Registrul spiritual se schimbă de la o clipă la alta, pulsațiile imprevizibilului înlănțuindu-se pe verticală ca niște segmente ale unei „coloane infinite”.

Dacă ne referim la creația actuală din țara noastră, eliberată de presiuni dogmatice, nu se poate să nu observăm că — reintrată în făgașurile ei firești — fantezia artistică este astăzi mai suplă, mai corespunzătoare sie însăși. Poate că în ultimii ani s-a făcut simțită în creația artistică românească o goană după ciudățenii, după discontinuități psihologice, după dislocări forțate ale raționalului, după enigme și surprize, după parabole, după aranjamente compoziționale mult prea căutate, care pot deveni cu timpul la fel de monotone și conformiste, prin exaltarea lor, ca și trecuta înțelegere greșită a previzibilului. Este cu totul de înțeles, însă, năzuința actuală a multor artiști de a aborda — cu maximum de fantezie — acele nuanțe ale spiritului, multă vreme lăsate în părăsire, împinse în umbră. Această năzuință constituie unul din semnele unei regenerări superioare a fanteziei artistice, configurează experiențe fertile. Fantezia artistică năzuiește astăzi, pe o arie creatoare tot mai întinsă, să se regăsească pe sine, și să-și exalte cu lăcomie virtutea imprevizibilizății.

CONDIȚIONAREA PSIHOLOGICĂ A RECEPTĂRII OPEREI DE ARTĂ

Nu este în intenția noastră de a arăta în ce constă specificul comunicării artistice, ci ne vom opri doar la o analiză mai amplă a ultimei verigi a acesteia, care este receptarea. Filozoful și esteticianul Herbert Read a definit pregnant funcția artei ca act de comunicare cu rezonanță implicită în particularitățile psihologice ale consumatorului de artă. „Oricât de mult a fost înăbușită în fals idealism și în sofisticare intelectuală, arta continuă să fie activitatea datorită căreia aparatul nostru senzorial este menținut în încordare, imaginația noastră își păstrează vioiciunea, iar puterea noastră de raționament agerimea”.¹

Orice operă de artă se adresează unui public, formînd un public, dezvoltînd la acesta caracteristici specifice unui anumit model de receptare artistică. „Obiectul de artă — nota Karl Marx — ca și orice alt produs, creează un public cu simț artistic și capabil să se bucure de frumos”.²

Simpla percepere a unei opere de artă nu înseamnă însă și înțelegerea sa; o dată cu decodarea mesajului transmis de artist sau o dată cu găsirea unei semnificații posibile are loc receptarea artistică deplină. Am spus

¹ Herbert Read, *Imagine și idee*, Ed. Univers, București, 1970, p. 25—26.

² K. Marx, *Contribuții la critica economiei politice*, Introducere, ed. a 2-a, București, Ed. politică, 1960.

semnificație posibilă și nu în mod obligatoriu cea reală pentru că este posibil ca însuși artistul să se fi gândit la mai multe sensuri pe care să le exprime opera sa și pentru că receptorul are libertatea de a înțelege într-un mod personal, activ, mesajul artistului. În acest sens putem vorbi de creativitate și la nivelul receptorului, trăsătură solicitată și amplificată mai mult de arta modernă contemporană.

Dar se poate ivi întrebarea : în aceste condiții de „libertate” a receptorului, de interpretare a mesajului sau chiar de nereceptare a sa mai este posibilă comunicarea ? Desigur, și considerăm întemeiată poziția exprimată de T. Slama-Cazacu : „chiar dacă persoana receptoare nu acționează drept consecință a comunicării și, ceva mai mult, chiar dacă nu a „recepționat” din diverse motive conținutul transmis, totuși actul de limbaj are loc atâta vreme cât a existat manifestarea intenționat expresivă a primului partener”.¹ Dacă aceasta este situația în „faptele de limbaj” propriu-zise ce au drept funcție esențială comunicarea, cu atât mai mult situația e valabilă în artă, care fără a fi limbaj decît printr-o extindere metaforică a sensului propriu al cuvîntului (deoarece funcției de comunicare i se alătură, dacă nu chiar o subordonează funcția estetică), rămîne o formă de comunicare.

Obiectivul prezentului studiu constă în surprinderea modalităților psihologice de receptare a operei de artă în evidențierea, din perspectiva psihologiei artei, a factorilor interni care condiționează înțelegerea și aprecierea operei de artă. Într-o astfel de analiză nu se pot elimina caracteristicile condiționării axiologice sau sociale ale receptării artistice pe care le socotim presupuse. Avem în vedere, însă, cu precădere, descifrarea strict psihologică a procesualității receptării artistice. Analiza se va referi la aspectele specifice ale receptării operei plastice pornind de la valențele ei de mesaj simbolic care păstrează într-o bună măsură elemente de reprezentare a naturii (culoare, formă etc), chiar în realizările sale cele mai abstracte, ceea ce după opinia lui W. Worringer „dă unui public obișnuit să vadă concret, încă dreptul aparent de

¹ Tatiana Slama-Cazacu, *Limbaj și context*, București, Ed. științifică, 1959, p. 57.

a se simți solicitat ca fiind competent", ¹ precum și de la experimentele efectuate în ultimii doi ani în rândul elevilor care frecventează lectoratul de istoria artei de la Muzeul de artă al Republicii.

Tudor Vianu arăta că o cercetare completă a receptării artei trebuie să distingă elementele simultane sau succesive care o compun. Prin aceasta, autorul înțelegea efectuarea unui studiu amplu care să surprindă atât factorii estetici cât și cei extraestetici prezenți în actul receptării, după cum și evoluția lor pe întreg parcursul conduitei respective. Altfel spus, receptarea artistică nu produce o singură și simplă emoție, aceasta evoluează, se conturează tot mai amplu în cursul actului perceptiv și devine din ce în ce mai intelectualizată, atunci când se împletește și se sprijină pe activități cognitive, raționale. De aceea, surprinderea numai a unui factor sau altul al receptării nu poate să lămurească definitiv complexitatea conduitei umane, declanșată de contactul cu opera de artă. Este necesară surprinderea factorilor implicați în actul receptării, cât și interrelația acestora într-un model psihologic complex.

În procesul receptării artistice se inserează alături de factorii psihologici strict influențați și determinați de obiectul estetic, și o serie de factori psihologici mai puțin condiționați de acesta. În vreme ce factorii aparținând primei categorii sînt direct determinați de caracterul expresiv și inedit al operei de artă și printre aceștia T. Vianu enumeră percepția estetică, intuiția originalității estetice, interesul și motivația artistică, sentimentele estetice, factorii aparținând celei de a doua categorii intervin nu numai în raport cu opera de artă, ci și în alte împrejurări ale vieții, iar dintre aceștia din urmă, autorul citat amintește: reactivitatea vegetativă, percepția empatică, reprezentările asociative, unele stări afective.

Există arte care implică dezvoltarea unei succesiuni de secvențe (cinematografia, teatrul, muzica etc) și arte care se caracterizează în principal prin simultaneitate, prin comprimarea acțiunii într-o unitate de timp și

¹ Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie*, București, Ed. Univers, 1970, p. 312.

de loc (pictura, sculptura etc.). În timp ce primele se bazează în măsură mai mare pe o percepere rapidă, spectatorul trebuind să sesizeze instantaneu conținutul esențial al unei secvențe de film, sau al unei scene de teatru, pentru ca imediat să treacă la alte secvențe care nu sînt însă decît elemente parțiale ale unui întreg complex, celelalte presupun și invită la o contemplare mai îndelungată în vederea pătrunderii sensului reprezentat. Există opere de artă care trăiesc mai ales prin subiectul pe care-l exprimă, în timp ce pentru altele detaliile artistice capătă intense semnificații. În sfîrșit, există opere de artă care antrenează supraestimări datorită prestigiului autorului, a cunoașterii stilului, manierei sale de lucru, a întregii sale evoluții artistice.

Conchidem, deci, că un studiu privitor la factorii psihologici ai receptării operei de artă trebuie să țină seama de caracteristicile specifice ale artei respective, ca și de valențele psihologice pe care le degajă obiectul contemplării estetice. În cazul artelor plastice, modalitățile specifice de expresie și comunicare, caracterul spațial, unitatea de timp și de loc a acțiunii, funcția detaliilor și a efectelor plastice, constituie importante elemente care imprimă receptării artistice o anumită specificitate. Adăugăm la aceasta nivelul complexității codului artistic care, de la caz la caz, poate sta la îndemîna receptorului de artă obișnuit, sau poate să-l copleșească nerealizîndu-se o „priză” de atașare față de operă. Acest aspect ține și de creator, care păstrează într-o mai mare sau mai mică măsură legătura cu modalitățile de creație precedentă, și de consumator, care poate manifesta o inerție a modalităților de receptare devenite obișnuințe față de forme și mijloace noi de expresie artistică.

Problematica psihologică a receptării estetice este destul de vastă. N. Pîrvu enumeră, de pildă, doar cîteva dintre problemele principale: „în ce constă atitudinea estetică și care sînt procesele psihice care o delimitează, care „trec” pe prim plan; ce cuprinde prima impresie; cum se desfășoară ulterior procesul receptării artistice în psihicul spectatorului, ce este gustul artistic și cum se formează el; ce este judecata artistică și cum atinge

ea un anumit nivel de maturitate ; ce diferențe pot exista între diverșii spectatori în actul perceperii și receptării artistice".¹

Studiul psihologic al percepției estetice cuprinde, așadar, mai multe laturi. Notăm printre altele : modalitățile de percepție, mișcarea ochilor în timpul percepției, diferențe individuale în perceperea culorilor, formelor etc. Studiul mișcărilor oculare a intervenit în domeniul receptării artistice mai ales în legătură cu valoarea acestora în crearea senzației de mișcare în cazul privirii unor obiecte reprezentate plastic într-un mod imobil. Noel Mouloud observa că „a citi un tablou nu înseamnă să sesizezi formele subordonate instantaneului, imobilului ; înseamnă a beneficia de capacitatea privirii care înțelege formele parcurgându-le, înlănțuindu-le, animându-le”.² Studiul percepției culorilor este o problemă foarte veche. El a început încă din laboratorul lui Wundt în care J. Cohn a elaborat o lucrare privind dependența preferințelor individuale de elemente coloristice (nuanță și contrast). Studiile au evoluat, ajungând la un număr impresionant, axându-se îndeosebi pe testarea preferințelor culorilor. Recent, cercetările lui Harry Helson³ evidențiază comportamentul estetic în funcție de percepția culorilor, ca un fenomen adaptativ. Problema depășește într-o bună măsură cadrul strict al receptării estetice, fiind în prezent o problemă a adaptabilității generale a individului la locul de muncă, vizînd preocupările în studiul culorilor funcționale.

Unele studii de real interes privesc problema caracteristicilor percepției estetice și a percepției empatice. Tudor Vianu⁴ consideră percepția estetică drept procesul psihic prezent în receptarea artistică, determinat nemijlocit de opera de artă, prin care se asigură un act de cunoaștere și o revelație artistică. Spre deosebire de per-

¹ N. Pîrvu, *Studii de psihologia artei*, București, Ed. did. și ped., 1967, p. 9

² Noel Mouloud, *La peinture et l'espace. Recherches sur les conditions formelles de l'expérience esthétique*, Paris, P.U.F., 1964, p. 101.

³ H. Helson, *Adaptation level theory*, 1962, p. 363—367.

⁴ Tudor Vianu, *Estetica*, București, Ed. pt. lit., 1968, p. 322.

cepția estetică, apreciem că percepția empatică nu mai este dependentă nemijlocit numai de obiectul de artă. Aceasta se produce în contactul direct cu un model de comportament uman față de care ne transpunem cognitiv, afectiv și motric. Lucian Blaga¹ consideră că percepția empatică cuprinde o latură cognitivă și alta estetică, diferența constând în aceea că în primul caz contemplatorul percepe situații și stări posibile ale realității, iar în al doilea caz trăiește stări realizate în planul convenției artistice. Diferența ne apare reală și subtilă mai ales în privința sesizării capacității de empatizare ca o trăsătură a individualității, exprimată diferențiat în funcție de contextul în care apare manifestarea modelelor de comportament uman.

Anumite precizări aduce în discuție și Curt John Ducasse² care adoptă punctul de vedere potrivit căruia poate să existe contemplare estetică fără empatie, tot așa cum poate exista empatie fără contemplare estetică. În contemplarea empatică, fenomenul de cunoaștere și transpunere se însoțește de o amplă reactivitate vegetativă, organică care înlesnește actul de receptare.

O serie de autori se preocupă de analiza modificărilor organice apărute în receptarea artistică. Cercetările moderne asupra indicatorilor fiziologici prezenți în actul receptării și al empatiei estetice aduc importante precizări în legătură cu nivelul subconștient de manifestare a proceselor în discuție. Astfel Henry Wallon³ susține ideea că a contempla un spectacol nu înseamnă o stare pasivă, ci reprezintă o imobilitate aparentă plină de tensiune musculară. Arthur Koestler⁴ susține că o stare de anxietate care poate cuprinde o persoană în fața unor scene tulburătoare se reflectă și în reacții organice de tipul modificărilor cardio-vasculare, ale tensiunii musculare etc. Dar exemplele de analize și cerce-

¹ Lucian Blaga, *Scriseri despre artă*, București, Ed. Meridiane, 1970, p. 34.

² Curt John Ducasse, *The philosophy of art*, New York, Dover Publications my, 1966, p. 149—150.

³ Henry Wallon, *De la act la gândire*, București, Ed. științifică, 1964, p. 50.

⁴ Arthur Koestler, *The act of creation*, London, Hutchinson of London, 1964, p. 278—279.

tări în această direcție se pot înmulți, problema fiind actuală și relevantă prin mijloace științifice dintre cele mai obiective.

O altă categorie de cercetări asupra percepției estetice vizează comportamentul receptorului în raport cu complexitatea sau simplitatea obiectului de artă. H. J. Eysenck¹ este de părere, corectînd punctul de vedere al lui G. D. Birkhoff, că formele complexe sînt considerate mai plăcute din punct de vedere estetic decît cele simple. Pe aceeași poziție se situează și H. Same Lane² care experimentînd pe 59 de subiecți constată că 30% dintre aceștia preferă valoarea cea mai scăzută de complexitate, iar 70% valoarea cea mai ridicată. De asemenea, în cercetările efectuate de noi, în rîndul elevilor care frecventează lectoratul de la Muzeul de artă al Republicii, am constatat, în cadrul lecției dedicate artei medievale românești, că elevii se opresc mai mult și rețin mai exact obiecte de artă cu o complexitate vizibilă, decît cele aparent simple, deși îndrumarea s-a făcut pe larg și într-un caz și în celălalt. Aceste cercetări le confirmă pe cele prezentate mai sus și demonstrează că pe măsură ce crește complexitatea stimulării artistice, efectul în receptare este mai pozitiv. Este posibil însă ca preferințele pentru complexitate și simplitate să fie dependente de vîrstă (chiar în rezultatele noastre, adolescenții apreciau în mai mare măsură decît preadolescenții un obiect de artă simplu, motivîndu-și preferințele prin argumente ca : sobrietate, simplitate, eleganță) sau de experiența artistică a receptorului, de cultura sa.

Fenomenul percepției estetice nu este însă un fenomen psihic izolat. Imaginea perceptivă nu rămîne singulară în actul receptării artistice, ci se integrează într-un sistem asociativ de idei, de reprezentări ale memoriei sau ale imaginației contemplatorului. Desigur, contactul prim cu opera de artă se realizează pe cale perceptivă, dar de aici nu trebuie conchis că fenomenul receptării

¹ H. J. Eysenck, *The general factor on aesthetic judgments*, „British Journal of Psychology”, 1940, p. 31.

² H. Same Lane, *Preferences for complexity as a function of schematic orderliness and redundancy*, „Psychonomic science”, 1968, 12, 4, p. 209—210.

artistice se reduce la impresiile senzoriale. Percepția unui obiect de artă declanșează un amplu proces asociativ care facilitează înțelegerea acestuia. Aprecierea unei opere picturale și surprinderea sensului tematic al unor efecte plastice depinde în mare măsură de forța imaginativă a privitorului, de capacitatea sa de a face noi asociații și de a le mobiliza pe cele vechi. Specific receptării operei plastice caracterizată prin unitatea de timp și de loc a acțiunii, printr-o comprimare într-un singur punct a ceea ce precede cu ceea ce urmează, este intervenția lanțului asociativ și a forței imaginative, care pot transforma simultaneitatea în succesivitate sau pot explica elementul comprimat într-o unitate structurală prin raportarea la imaginarea momentelor anterioare și, respectiv, posterioare evenimentului zugrăvit de pictor. „Mai multe amintiri grupate în jurul unei impresii — remarcă N. Pîrvu — câștigă prin combinarea lor, o forță și o întindere considerabile”.¹

În cercetările noastre efectuate cu elevii, ne-am ghidat după principiul enunțat mai sus, urmărind experimental funcția factorului asociativ-imaginativ în perceperea și înțelegerea operei de artă. În acest scop am elaborat o probă imaginativ-asociativă (ce are la bază caracteristicile experimentale ale testului de apersepție tematică T.A.T.). Subiecților li se prezenta un diapozitiv reprezentând tabloul *Munți la Saint-Rémy*, aparținând pictorului Vincent Van Gogh; după aceea se solicitau răspunsuri individuale la următoarea întrebare: „Ce vă imaginați că s-ar fi putut întâmpla înainte și ce credeți că ar fi putut să urmeze momentului zugrăvit de artist în tabloul proiectat?”. Experimentul propus tinde să „forțeze” imaginația subiecților, să releve rolul asociațiilor în percepția artistică. Proba a fost aplicată pe un lot de 224 de elevi, dintre care 148 de elevi adolescenți și 76 de preadolescenți. Din totalul elevilor, 177 (79%) dau răspunsuri la întrebarea pusă, respectiv 121 (81,8%) adolescenți și 56 (73,7%) preadolescenți. Din totalul răspunsurilor 80% au un conținut asociativ-imaginativ, iar 20% neimaginativ. Faptul că se constată un procent

¹ N. Pîrvu, op. cit., p. 16.

aproape dublu de răspunsuri asociativ-imaginative la elevii adolescenți (94,20%), față de cei preadolescenți (46,40%), ne furnizează o viziune diferențiată asupra forței imaginativ-asociative a celor două categorii de vîrstă, în cazul concret al receptării unei opere de artă. Explicația rezidă în faptul că, la vîrsta adolescenței, percepția este mai amplă, mai adîncă, axată pe un bagaj mai mare de cunoștințe anterioare, care facilitează apariția de reprezentări și asocieri. Iată un tip de răspuns dat de un elev adolescent la proba noastră : „Cred că în natură nu s-a întîmplat nimic, cred că acest peisaj vine să ne ofere o anumită stare sufletească a pictorului înaintea creării acestei opere. Am impresia că este o stare sufletească de zbucium a artistului exprimată atît de bine prin culoare și linie. Peisajul cu liniile lui groase este un «peisaj sufletesc» foarte accidentat al întîmplărilor vieții. Și aceasta este un lucru foarte firesc la un artist ca Van Gogh (dacă el este autorul și dacă cartea lui I. Stone nu este o biografie excesiv romanțată, ceea ce nu cred).“

G. T. Fechner sublinia cu 100 de ani în urmă, că un tablou este frumos nu numai prin colorația proprie, ci și prin culorile pe care le evocă ; petele de culoare acționează atît prin intermediul impresiilor senzoriale, dar mai ales prin semnificația lor, idee valabilă atît pentru pictura tradițională, dar mai ales pentru cea modernă, la care, după opinia noastră, mecanismul asociațiilor imaginative capătă o pondere mai mare în înțelegerea unei opere picturale.

Intr-o altă probă, folosind metoda alegerii unui tablou din creațiile pictorilor Grigorescu, Andreescu, Luchian ce se află în Muzeul de artă, am primit răspunsuri care evidențiază rolul asociațiilor-imaginative în receptarea detaliilor de culoare din diferite opere. Astfel, un elev, referindu-se la tabloul *Iarna în pădure*, aparținînd pictorului Ion Andreescu, relatează : „Acest tablou m-a impresionat prin singurătatea apăsătoare a zilei de iarnă. Decorul care la prima vedere nu pare sumbru, ci numai accentuează naturalitatea unei zile de iarnă, copleșește. Am avut senzația că arborii cenușii își mișcă brațele și se string roată împrejurul meu. Pentru mine a constituit un cadru, poate cel mai potrivit, pentru singurătate, me-

lancolie și reflectare. Tonurile care prin dégradé se substituie reciproc creează foarte plastic senzația de apăsare. În special prin contrastul dintre cenușiul mat al cerului și nuanțele de alb-murdar al zăpezii“. Și iată un alt răspuns semnificativ la tabloul *Anemone*, aparținând pictorului Șt. Luchian : „Mi-au plăcut foarte mult culorile care încântă ochiul. Cu toate că pictorul nu a desenat și nu a căutat să redea cu exactitate imaginea florilor, culorile sînt atît de expresive, pline de vitalitate, încît îți umplu inima și ochiul de optimism și bună dispoziție... Dorința de viață, de a trăi a pictorului se manifestă atît de pregnant în această operă, încît tabloul însuși constituie un strigăt al vieții, o descătușare de boala care-l țintuia pe Luchian“.

Unele cercetări de psihologia artei abordează problema activității de gîndire în receptarea estetică. Acest proces, care angajează aprecieri cu privire la conținutul, originalitatea, caracterul documentar, tehnica și reacția afectivă pe care le degajă obiectul de artă, depinde în mare măsură, conform opiniei lui H. Helson, de nivelul de adaptare al contemplatorului la universul estetic care-l înconjoară. Problema judecăților de valoare în artă a constituit obiectul de cercetare al esteticienilor care au stabilit — după cum se știe — numeroase categorii de astfel de judecăți.

Deosebit de importantă ne apare însă problema relației dintre judecata estetică și trăirea afectivă pentru studiul receptării estetice și a transpunerii empatice. Luciditatea cu care stăpînim actul de cunoaștere a operei de artă nu exclude trăirea de tip emoțional. Orice receptare artistică este însoțită de emoții estetice care se manifestă diferențiat în funcție de valoarea stimulativă a operei de artă și în funcție de firea oamenilor. Esențial în participarea afectivului în receptare este subordonarea trăirilor emoționale elementului cognitiv, adică transformarea emoției într-un sistem de atitudine. Din această perspectivă nu putem considera judecata estetică ca fiind o operație pur cerebrală, ci o trăire apreciativă sau mai exact o judecată participativă, afectivă. Spre deosebire de teoria simpatiei estetice care preconiza existența unei emoții estetice independentă total de factorul intelectual,

prin procesul de transpunere empatică față de obiectul contemplației artistice înțelegem¹ acea conduită participativă de identificare cognitiv-afectivă cu modelul de comportament uman reprezentat în opera de artă, avînd drept efect implicit înțelegerea obiectului contemplației noastre. În receptarea artistică are loc un mod optim de îmbinare a laturii cognitive cu cea afectivă, aceasta din urmă prelungindu-se și prin reacții vegetative; acest întreg ansamblu facilitează pătrunderea în intimitatea conținutului artistic exprimat de creator în opera sa. În actul transunerii empatică nu avem de-a face cu o identificare cognitiv-afectivă totală cu obiectul contemplației, nu angajăm o stare de extaz, ci un act de recunoaștere în care sînt evocate stări resimțite anterior sau percepute la alții și care, în majoritatea cazurilor, într-un mod conștient, sau inconștient, aparent sau inaparent, generează trăiri afective puternice. Aceste situații de transpunere afectivă nu exclud actul judecării, al analizei, ci îl presupun, fiind în definitiv vorba de o atitudine în care se produce simbioza dintre rațional și afectiv.

În cercetarea efectuată la Muzeul de artă ne-a apărut pregnant exprimată această atitudine empatică. Astfel, unii dintre elevii care și-au manifestat o preferință pentru *Portretul Mariei Nacu* de N. Grigorescu — și aceștia sînt mai ales din rîndul adolescenților, — își motivează alegerea ca în exemplele următoare: „Am impresia că se potrivește cu mine, nu din punct de vedere fizic, ci prin psihologia ei. O tînră melancolică, frămîntată de grijile mai mari sau mai mici ce apar la vîrsta adolescenței“, sau altul: „Mi-a plăcut în primul rînd pentru că m-a emoționat; am întrezărit în acea ființă o pîrtică din persoana mea (mă refer la interiorizarea personajului). Ochii tinerei fete sînt imortalizați pe pînză, dar cîte spun ei !... cîte din tainele acestei vîrste pline de întrebări nu sînt dezvăluite în zîmbetul trist ! Buzele de o culoare foarte roșie sînt umede, gata să se deschidă și să șoptească o vorbă“. Din aceste răspunsuri se întrevește măsura în care elevii se transpun în „situația“ personajului zugrăvit

¹ Stroe Marcus, *Empatia — cercetări experimentale*, București, Ed. Academiei R.S.R. cap. 1, 1971.

de pictor, sau asociază la configurația psihologică a expresiei Mariei Nacu propriile lor strări sufletești. Există, așadar, în actul receptării operei de artă o diferențiere calitativă a stării emoționale. Și în atitudinea empatică, și în cea strict estetică emoția este prezentă, numai că în primul caz emoția exprimă trăirile legate de situația redată în tablou; iar în al doilea caz de aspectul formal al realizării tabloului. Răspunsurile elevilor adolescenți ni se par edificatoare, pentru a ilustra prezența emoției pur estetice și a trăirii de tip empatic. Astfel, la proba de alegere, aplicată în cadrul lecției despre Grigorescu — Andreescu — Luchian, 35% din răspunsuri au fost puternic afective, de tip empatic și doar 15% exprimau o emoție strict estetică, apreciativă, ceea ce reprezintă un indiciu important cu privire la punctele de susținere la care recurg elevii adolescenți în alegerea și aprecierea unui tablou.

Studiul afectivității ca proces psihic implicat în receptarea artistică l-a determinat pe Volkelt¹ să împartă sentimentele estetice în obiective, reactive și dispoziționale. Primele, le atribuie contemplatorul aspectelor înfățișate de însuși conținutul obiectului de artă, cele reactive implică o reacție afectivă față de acest conținut, iar ultimele colorează o stare generală ca urmare a receptării artistice. Sentimentele reactive și dispoziționale sînt mai strîns legate de eul propriu, frizează mai direct subiectivitatea individului.

Modelul uman al receptării artistice implică, așadar, aspecte cognitive, afective și vegetativ-organice aflate într-o perpetuă stare de interacțiune, dezvăluind unitatea vieții psihice, manifestată specific în contactul individului cu opera de artă. Receptarea operei de artă se exprimă specific în cadrul actului complex al conduitei estetice, al modalității concrete, profund nuanțată și dependentă de factori multipli, de apropiere sau repudiare a obiectului estetic. Cercetările de psihologia artei au pus în evidență factorii psiho-sociali care intervin în mod particular și influențează receptarea artistică. Dintre

¹ J. Volkelt, *System der Aesthetik*, I, 1866, p. 156, cf. N. Pîrvu, op. cit., p. 16.

aceștia amintim factorii motivaționali, temperamental, aptitudinal și atitudinal ai personalității umane, factorii genetici, influența mediului ecologic educativ și socio-economic, nivelul de cultură generală și artistică al receptorului ș.a., precum și diferențe prilejuite de schimbările mari ce intervin în modalitățile de creație ale pictorilor de la exprimarea figurativă a artei la exprimarea non-figurativă. În legătură cu analiza acestor factori ne vom opri pe scurt în cele ce urmează.

Caracterul activ al psihicului uman se manifestă în cazul receptării artistice, printr-o căutare continuă, dintr-o nevoie de cunoaștere și diversificare afectivă. Opera de artă ne mobilizează psihologic nu numai prin valorile estetice pe care le întruchipează, dar și prin atracția motivată intim cu care ne îndreptăm către ea interesul. Interesul pentru artă este de fapt declanșarea orientării receptorului către obiectul de artă și menținerea acestei orientări, fie pe timpul prezentării sale, fie sub formă de aspirație sau dorință de a-l recepta. Interesul ca act potențial activant sau ca atenție orientată joacă un rol determinant în optimizarea conduitei de receptare artistică. Cercetările de psihologie în această problemă au urmat, în general, două direcții : una ce avea ca scop măsurarea activității induse de opera de artă, sau altfel spus, relația contemplatorului cu aceasta și alta ce urmărea relatarea subiectului cu privire la gradul interesului provocat de obiectul de artă.

Față de aceste două căi, Geneviève Oléron¹ consideră că rezultatele ambelor metode trebuie să ofere o corelație pozitivă pentru surprinderea intensității interesului. În motivarea interesului avem de-a face fie cu o conduită psihică anticipativă, fie cu o analiză retrospectivă. Atunci când cineva își motivează interesul pentru un tablou pe care vrea să-l vadă, încearcă o fundamentare psihologică cu caracter anticipativ, care să justifice intenția de a cunoaște opera de artă, în vreme ce motivarea interesului pentru un tablou perceput anterior implică o atitudine estetică și psihologică retrospectivă care

¹ Geneviève Oléron, *Étude sur la mesure de l'„intérêt” de l'auditeur*, „Cahiers d'Etudes de Radio-Télévision”, 1959, nr. 2—3.

ține să justifice preferința manifestată. Există o relație de interdependență între interes și cunoaștere pentru că ori de câte ori cunoașterea într-un domeniu este apreciabilă, și interesul pentru acel domeniu se conturează mai pregnant, după cum este valabilă și situația inversă : cu cât se dezvoltă mai mult interesul, cu atât nevoia de cunoaștere sporește. Această idee ni s-a conturat cu precizie în urma cercetărilor făcute la Muzeul de artă unde am constatat modificări substanțiale ale interesului pentru arta plastică la elevii absolvenți ai lectoratului față de interesul manifestat de aceiași elevi la începutul cursurilor. Aceste modificări în conturarea interesului pentru arta plastică privesc creșterea numărului de teme care interesează, precizarea mai exactă a aspectelor concrete care le suscită interesul, creșterea numărului elevilor care răspund la chestionarul de interese, precum și unele elemente de detaliu ca : sporirea interesului elevilor pentru tema Renașterii, fapt ce se explică prin contribuția adusă de procesul de îndrumare în elucidarea acestei epoci, amplu prezentată în cursul lecțiilor, dar și ca urmare a unei cunoașteri prealabile a epocii Renașterii prin intermediul școlii, literaturii, filmelor etc. ; observarea unei oarecare scăderi a interesului elevilor pentru arta modernă, fapt ce ni-l putem explica atât prin slaba pregătire a elevilor pentru receptarea acestor opere, cât și prin trecerea prea bruscă și insuficient alimentată teoretic și practic cu argumente privind modalitățile de apropiere de noile orientări creatoare. În general, însă, interesul elevilor pentru arta plastică este profund marcat de experiența dobândită în cadrul lectoratului de la Muzeul de artă și el a putut fi constatat și din răspunsurile elevilor care au dovedit că lecțiile audiate îi preocupă și după vizitarea Muzeului, din cantitatea și calitatea informațiilor reținute de la o lecție la alta (interval de trei săptămâni), din aprecierile pe care le fac cu privire la lecțiile care i-au impresionat cel mai mult, precum și din motivările care i-au determinat să prefere o lecție sau alta.

Am menționat, mai sus, prezența unor factori de personalitate care influențează procesul receptării artistice.

Jean Cardinet¹ pune în evidență relația dintre unele trăsături de personalitate și preferința pentru anumite opere de artă, pentru anumite aspecte ale unui tablou. R. Abschuler și L. Hattwick² consideră, în urma experiențelor având drept subiecți copii, că aceia cu un comportament emoțional liber preferă culorile „calde”, în timp ce copiii controlați afectiv și mai mult îndreptați către sine au preferințe pentru culorile „reci”. Într-o lucrare mai veche, Cyril Burt³ discută relația dintre modalitățile de apreciere a operei de artă și particularitățile tipologice de intro- și extraversiune. Extraverții în 82% din cazuri în comentariile lor se ocupă nu de tablou ci de obiectele prezentate de acesta, preferând puterea de expresie a formei, în vreme ce introverții, din contra, se atașează mai mult de tabloul însuși. Cardinet clasifică subiecții după trăsături de caracter care corespund unor tendințe active, adică tendințelor care fac să se caute satisfacții în lumea exterioară, ceea ce corespunde pe plan estetic unor interese pentru o reprezentare fidelă a realității sensibile. Pentru aceștia tablourile exprimă o atmosferă de fericire, nu de rigiditate. Dimpotrivă, tendința de apărare, de pasivitate față de lumea exterioară, orientarea către sine duce la manifestarea preferințelor pentru tablouri fără detalii, linii sobre, din care lipsesc ființele umane. Alte cercetări vizează dependența receptării artistice de sensibilitatea contemplatorului. R. B. Cattell⁴ remarcă faptul că cercetările psihologice au dovedit că gustul artistic se formează și datorită unor diferențe temperamentale fundamentale în tolerarea ritmului, vitezelor și privind disponibilitatea pentru anumite feluri de stimulări emoționale. Cercetările lui Cattell și Eysenck au arătat că subiecții neînhibați preferă tablouri colorate și simple, tipătoare, corpuri executate cu tehnică (opere

¹ Jean Cardinet, *Préférences esthétiques et personnalité*, „L'année psychologique”, 1958, nr. 1, p. 45—69.

² R. Abschuler, L. Hattwick, *Painting and Personality, A study of young children*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1947.

³ Cyril Burt, *The factorial analysis of emotional traits*, „Character and Personality”, 1939, 7, p. 285—299.

⁴ R. B. Cattell, *The Scientific Analyses of Personality*, England Penguin Books, 1967.

aparținând postimpresionismului și abstracționismului), în vreme ce subiecții inhibați preferă clarobscurul, sugestivul și subtilitatea unui Van Eyck. Unii psihologi folosesc chiar cu valoare de diagnoză asupra personalității, modul de apreciere a tablourilor, apreciind că dacă subiectul alege tablouri suculente și carnale aparținând lui Rubens, pe de o parte, sau tablourile spirituale aparținând lui El Greco, pe de altă parte, aceasta poate constitui un prim diagnostic psihologic asupra trăsăturilor sale de personalitate.

Unele studii cu caracter genetic relevă modalitățile diferite de antrenare a proceselor psihice în receptarea operei de artă la diferite niveluri de vîrstă, căutînd și soluții de educare estetică a tineretului. R. Francès și H. Voillaume, (vezi *Psychologie française*, 4, 1964), abordează unele experiențe genetice și diferențiale. Autorii constată printre altele o relație pozitivă și puternică între ordinea de preferințe și ordinea de reprezentare figurativă a realității într-o operă de artă, la subiecții între 10—20 ani; la adulți această relație slăbește sau devine negativă odată cu sporirea culturii generale și a culturii picturale active.

În al său curs de estetică experimentală, R. Francès¹ trece în revistă diferite cercetări privind motivele și criteriile de preferință estetică la copii. Studiul Elenei Joița² asupra atitudinii față de frumos la elevii adolescenți, urmărește locul preocupărilor pentru artă, direcțiile atitudinii față de estetic, aspecte ale manifestării frumosului, structura intereselor estetice ale elevilor la această vîrstă. Cercetarea se întemeiază pe metodică chestionarelor-model cu valoare constatativă, orientativă. Autoarea observă, printre altele, existența unui interes scăzut pentru artă plastică în cadrul contextului general de interese ale adolescentului, fapt pe care îl explică

¹ R. Francès, *Esthétique expérimentale*, „Bulletin de psychologie”, 1967, 263, XXI, 1—4, p. 144—157.

² Elena Joița, *Atitudinea față de frumos — dimensiune a lumii spirituale a adolescentului*, Referate și comunicări prezentate la sesiunea națională „Cercetarea științifică în sprijinul perfecționării învățămîntului și educației în școala de cultură generală, Didactica și educația”, Craiova, 1969, p. 522—526.

prin munca școlară insuficient de bine orientată în această direcție și prin absența metodelor adecvate de educație artistică. Diferențe de vîrstă în receptarea artistică ne-au apărut și în cercetările efectuate la Muzeul de artă. Astfel la proba de alegere am obținut diferențe semnificative între preferințele elevilor adolescenți față de preadolescenți în ceea ce privește alegerea tablourilor lui Luchian, diferențe aproape semnificative în preferințele pentru Andreescu și nesemnificative în preferințele celorlalte categorii de elevi, pentru lucrări de Grigorescu. Apar diferențe, după cum ne puteam aștepta și în tablourile alese : astfel 26,6% elevi adolescenți față de 9,5% preadolescenți preferă *Portretul Mariei Nacu*, în vreme ce *Atacul de la Smîrdan* este preferat de 6,6% adolescenți și 19% preadolescenți. În formularea acestor preferințe se întrevide interesul subiecților în funcție de particularitățile vîrstei și de cunoștințe. În timp ce *Portretul Mariei Nacu* exprimă caracteristica vîrstei adolescente, *Atacul de la Smîrdan* implică o compoziție narativă, mai direct gustată de preadolescenți. Există unele diferențe și în caracteristicile descrierii tabloului preferat sau a unui tablou impus de experimentator dintre cele urmărite în galerie pentru a fi descris, deosebiri exprimate în caracterul mai analitic al descrierii realizate de preadolescenți, față de adolescenți ¹.

Gradul de cultură — generală și artistică — reprezintă — evident — o altă variabilă ce influențează procesul receptării artistice. R. Francès, în urma rezultatelor obținute de diferiți cercetători (Miss Bulley — 1934, J. Cattell — 1918), conchide că cultura artistică determină o superioritate în alegerea criteriilor de apreciere a operelor de artă în raport cu cultura generală ; la nivele de cultură generală egale apar diferențe de gust provenite din cunoașterea artistică. Experimentele efectuate însuși de R. Francès au permis concluzia că cultura artistică prelungește efectele culturii generale, accentuînd însă diferențele.

¹ S. Marcus, Anca Dabîlă, Unele observații privind receptarea operelor plastice la elevi, „Revista de psihologie”, 1971, nr. 2.

Un sondaj realizat de autorii prezentului studiu printre elevii care frecventează lectoratul de la Muzeul de artă al Republicii, ne-a relevat că dintre 123 de elevi adolescenți 80% au mai vizitat acest muzeu, iar 69% cunoscuseră și alte muzee de artă, în vreme ce dintre cei 58 preadolescenți interogați, doar 52% au vizitat Muzeul de artă și alte muzee. Această situație și-a pus amprenta pe diferențele individuale și de vîrstă în alegerile și motivările preferințelor acestor subiecți.

Există unele încercări de considerare a publicului în funcție de nivelul experienței artistice. Astfel N. Pîrvu împarte publicul în : „cei mai modești și nepregătiți spectatori care pornesc în prima etapă de la „poveste“, de la „subiect“, de la „despre ce e vorba“ în acest tablou sau în această simfonie ; snobii pornesc, de obicei, de la aspectele formale, pe care le interpretează confuz și subiectiv. Spectatorul mijlociu pornește de la elemente asociative, de la reprezentările pe care i le trezește opera artistică. Pentru aceștia, ea devine, de fapt, un pretext de retrăire a unor vechi conținuturi sufletești”¹. Desigur că la această tipologie se alătură „specialistul“. Alți autori delimitează publicul după criteriul gradului de identificare afectivă cu obiectul percepției. R. Müller Freienfels² împarte amatorii de artă în spectatori (Mitspieler) care se confundă cu conținutul emoțional al operei de artă, și spectatori care contemplă (Zuschauer), menținînd o distanță între ei și operă și manifestînd o stăpînire de sine critică și rece. Luînd în discuție această tipologie, Mihai Ralea consideră că „de obicei oamenii simpli, naivi, lipsiți de cultură estetică, deci aceia care nu cunosc specificul trăirii estetice, sînt înclinați a se lăsa confundați cu „subiectul“ operei și au sentimentul că trăiesc aievea conținutul ei. Aceștia nu execută o judecată estetică”³. Desigur că o identificare totală din punct de vedere afectiv cu obiectul de artă poate îndepărta receptorul de o analiză critică, dar nu trebuie să considerăm

¹ N. Pîrvu, *op. cit.*, p. 37.

² R. Müller Freienfels, *Psychologie der Kunst*, vol. I, p. 66.

³ Mihai Ralea, *Explicarea omului*. Ed. Cartea românească, F.A., p. 207—208.

nici actul judecării estetice ca fiind golit de trăire afectivă. Unitatea vieții psihice presupune o strînsă interacțiune între conduita cognitivă și cea afectivă și nivelul culturii artistice poate să determine accentul pe care contemplatorul îl pune preponderent, fie pe latura cognitivă, stăpînind astfel latura afectivă, fie pe trăirea emoțională în detrimentul judecării critice.

Ultima direcție pe care intenționăm s-o analizăm constă în prezentarea unor aspecte privind receptarea operei de artă modernă. O serie de cercetări publicate de colective mixte de specialiști urmăresc să explice esența mutațiilor ce se produc în mecanismul receptării operei de artă modernă, mai ales nonfigurativă, în comparație cu receptarea operei de artă figurativă.

Arta abstractă ridică probleme interesante în legătură cu semnificația : este o artă a non-semnificației sau totuși semnificația există sub forme mai mascate ? Literatura psihologică pare că este de acord că receptorul, omul contemporan, aflat în fața unei picturi abstracte, încearcă o anumită emoție. Dar semnificația emoțională a unei asemenea lucrări trebuie considerată ca fiind rezultatul unei configurații complexe de forme, culori, dispoziție a culorilor etc., sau rezultatul acțiunii lor separate ? Sînt cunoscute experimentele lui Poffenberger și Barrows¹ de apreciere a semnificației unor simple linii curbe orizontale, verticale etc., ale lui Wexner, ale lui Wright și Rainwater² de asociere între adjective și culori în vederea verificării faptului dacă o culoare izolată poate avea o semnificație stabilă. Peste 50% din subiecți asociază culorii galbene grupul de adjective „voios, vesel, jovial“.

Dacă se arată picturi abstracte unor persoane necunosătoare în artă și li se cere să aprecieze semnificația lor emoțională, se constată că chiar persoane ce nu au

¹ A. T. Poffenberger, B. E. Barrows, *The feeling value of lines*, „Journal of Applied Psychology“, 1924, 8, p. 187—205.

² Lois B. Wexner, *The degree to which colors (hues) are associated with mood tones*, „Journal of Applied Psychology“, 1954, 38, p. 432—435 ; B. Wright, L. Rainwater, *The meaning of color*, „Journal of General Psychology“, 1962, 67, p. 89—99.

privit niciodată serios o pictură abstractă, și care nu cred că acestea ar avea vreo semnificație, arată un mare acord cu semnificațiile emoționale propuse de experți (în sensul că o pictură abstractă poate fi „fericită“, „viguroasă“ etc.)¹. Springbett² raportează asemenea rezultate pentru un număr mic de picturi abstracte apreciate după scările diferențiatorului semantic al lui Osgood.

Pierre Bourdieu și Alain Darbel, în lucrarea citată, demonstrează faptul că „lizibilitatea“ unei opere contemporane variază după raportul pe care creatorul îl întreține într-o epocă dată, cu codul artistic al epocii precedente; în funcție de aceasta apar perioade de ruptură temporară (fiind vorba de o inovație în artă, care rupe într-o anumită măsură cu tradiția) și de ruptură continuă, ceea ce este specific picturii moderne. Aceste perioade se reflectă diferit în receptarea operei de artă. „Transformarea instrumentelor de producție artistică precede necesar transformarea instrumentelor de percepție artistică și transformarea modurilor de percepere nu poate să opereze decât lent, pentru că înseamnă desrădăcinarea unui tip de competență artistică (produs de interiorizarea unui cod social, atât de profund înscris în obiceiuri și memorii care funcționează la un nivel inconștient) pentru a se substitui cu altul pentru care e nevoie de timp de interiorizare“³. Autorii conchid că în perioadele de ruptură, operele produse cu mijloace noi tind, din inerție, a fi percepute cu mijloace de percepere vechi, ceea ce presupune adeseori dificultate și chiar

¹ Sintem de acord cu părerea lui Irvin L. Child (op. cit., p. 869) că este o limită de a încerca studiul psihologic al semnificațiilor din arta plastică sau muzică doar prin semnificații exprimabile cu ajutorul cuvintelor, această metodă fiind străină mecanismului de dezvoltare al acestor arte: transpunerea directă a gândurilor în forme vizuale și motorii. O încercare de depășire a acestei situații prin dezvoltarea unei tehnici noi de surprindere a semnificației unei opere de artă vizuală, în care o experiență nonverbală nu mai este tradusă printr-o descriere verbală, o face C. Alexander (*A result in visual aesthetics*, „British Journal of Psychology“, 1960, 51, p. 357—371).

² B. M. Springbett, *The semantic differential and meaning in non-objective art*, „Perceptual and Motor Skills“, 1960, 10, p. 231—240.

³ Pierre Bourdieu, Alain Darbel, op. cit., p. 78.

repudierea acestor creații. Alți autori, printre care Robert Pagés¹, apreciază că arta nonfigurativă este mai esențializată, pe cînd cea figurativă păstrează o strînsă legătură, prin asociații intime între calitățile modelului și reprezentarea acestuia. Cercetările recente, efectuate în Canada de un colectiv mixt format din istorici de artă, muzeografi, sociologi și psihologi sociali², cu privire la atitudinea publicului față de arta plastică contemporană, ne oferă concluzii care conțin date privitoare la lipsa unei acomodări a consumatorilor de artă (eșantionul de populație ales este eterogen, cuprinzînd toate straturile sociale, categoriile profesionale etc.) cu operele plastice contemporane; sînt mai mult apreciate picturile figurative, iar dintre acestea, acelea de largă circulație, intrate deja în patrimoniul artistic al publicului, pentru care există deja un fond apercceptiv.

După opinia noastră, și cu titlu doar de ipoteză, apreciem că mecanismul psihologic care intervine în receptarea artistică în cazul artei nonfigurative, este într-
cîtva diferit de cel prezent în receptarea artei figurative. În vreme ce în receptarea operei de artă figurativă se produce un fenomen de suprapunere, de identitate între imaginea artistică zugrăvită de pictor în opera de artă și imaginea mintală a contemplatorului despre conținutul zugrăvit de artist în opera sa, fapt ce determină o identificare oarecum facilă a acestui conținut, în receptarea operei de artă nonfigurativă are loc un fenomen de „nepotrivire“, de neadecvare a imaginii artistice cu imaginea mintală a privitorului, fiind necesară intervenția cu precădere a unui amplu proces de asociații, imaginație și gîndire. Creativitatea, activismul receptorului sînt solicitate în mai mare măsură de arta contemporană, decît de cea „tradițională“. Aceste ipoteze pot căpăta, ca urmare a verificării lor experimentale, o reală importanță în legătură cu modificările de rigoare ce trebuie

¹ Robert Pagés, *La signification des conduites esthétiques comme regulateur d'art et d'action*, II-ème colloque international d'esthétique expérimentale, 16—19 sept. 1966, Rimini.

² * * * — *Public attitudes toward modern art*, „Museum“, 1969, vol. XXII, nr. 3/4, p. 125—181.

introduse în procesul educativ, sau de îndrumare a publicului larg, în vederea dobândirii unui nou model de decodare a operei de artă. În același timp, ne alăturăm opiniei exprimate de André Verlon : „cu cât non-semnificația câștigă teren în artă, cu atât omul devine mai străin de artă. Noul limbaj al formelor nu ridică nicidecum bariere de netrecut între arta modernă contemporană și om. Fără îndoială limbajul formelor noastre ar putea părea la început ininteligibil, deconcertant, dar limbajul se poate învăța, *atîta timp cît dorim comunicarea* (sublinierea noastră), în ciuda caracterului neobișnuit și nou al mijloacelor noastre de exprimare, avem dreptul moral de a aștepta ca graiul nostru să fie învățat pentru a putea fi înțeles. Artă este gest de responsabilitate umană”¹

În legătură cu activitatea de educație a publicului, Herbert Read nota : „primul pas ar trebui să fie reorganizarea fundamentală a metodelor noastre de educație. Deși sîntem, pe drept cuvînt, dornici să sprijinim marea tradiție a culturii literare în această epocă a tehnologiei, ar trebui totuși să ne asigurăm că, astfel făcînd, nu poluăm cu erudiție și studii deșarte fîntînile cristaline din care izvorăsc esențialele noastre energii creatoare. Aceste fîntîni, săpate în structura umană, sînt rîurile neîntinate ale percepției și ale imaginației. De aceea, trebuie să concepem educația, în primul rînd, ca o cultivare a acestor activități senzoriale, ca educație estetică”.²

Acest aspect devine important și pentru creatorii de artă care prin descifrarea mecanismului psihologic al receptării artistice, își pot verifica, pe de o parte, forța de comunicare a producției creatoare și descoperi, pe de altă parte, căile psihologice de acces la public.

În acest fel, actul de comunicare artistică se poate realiza integral prin stabilirea relației bilaterale dintre emițător și receptor, ca urmare a interiorizării de către consumatorul de artă a codului inovator propus prin mesajul artistic al creatorului.

¹ André Verlon, *Marea punte*, „Arta”, 1970, nr. 6.

² Herbert Read, *op. cit.*, p. 139.

Succinta analiză prezentată a avut drept scop să atragă atenția asupra complexității mecanismului psihologic al receptării operei plastice. În actul comunicării artistice are loc o transmitere de informații de un specific anumit, de la creator la public, informații cuprinse în mesajul codificat al operei de artă. În relația aceasta consumatorul de artă suferă o triplă condiționare, una *valorică* oferită de nivelul calitativ al operei de artă, una *socială* în care sînt implicate mijloacele formative instituționale și de opinii cu care individul intră în contact și o condiționare *psihologică* în care este angajat întregul sistem cognitiv, afectiv și motivațional al personalității receptorului.

ANDREI STRIHAN

DESPRE NOȚIUNEA DE PARTICIPARE A PUBLICULUI

Noțiunea participării publicului presupune termenul de referință : spectatorul de teatru. Participarea este întotdeauna produsul unei stări de congenialitate, de concordanță afectivă, rațională sau totală între public (înțeles aici ca o entitate nediferențiată) și spectacol. Participarea exprimă mai adânc și complet decât noțiunea de receptare momentul joncțiunii dintre public și imaginea scenică, când se realizează în fapt actul estetic, pentru că sugerează mai pregnant raportul de comuniune care se stabilește între cele două categorii pomenite, inclusiv aprecierea valorică. „Fiecare component al spectacolului nu dobândește valoare, forță de sugestie, nu devine *fapt de artă* (s.n.), decât atunci când în sala de teatru are loc acel miracol de natură să însuflețească în aceeași clipă sute de spectatori” (Radu Beligan, *Primatul textului*, „Săptămîna”, ian. 1971).

Noțiunea participării închide în sine întreaga istorie a artei spectacolului. Ea exprimă sintetic permanența conviețuirii teatrului cu publicul. Vremelnicele rupturi între cei doi termeni aflați în relație, natura acestui conflict, conflict declanșat de avansul dobîndit în urma mutațiilor survenite fie în arta spectacolului, fie în sensibilitatea, gustul și cerințele publicului, pun în discuție și conținutul participării.

Pentru a nu rămîne datorî schimbărilor rapide ce se petrec în mentalitatea și sensibilitatea publicului con-

temporan, teatrul încearcă să-și primenească conținutul și modalitățile de expresie. În acțiunile teatrului remarcăm efortul de a se elibera de sub tutela împovărătoare a logicii aristotelice, care, subapreciind puterea de participare, își menține publicul într-o nocivă pasivitate. Acțiunile teatrului modern sînt determinate de un alt sistem formativ și de un alt complex genetic. Și, deși, depind în mai mare măsură de lumea simbolului, a parabolei, a metaforei concrete, vizuale și auditive, solicită publicul, oricît de ciudat ar părea, la o participare mai intens intelectuală. Mă refer aici, în primul rînd, la cei ce profesază un teatru activ. Acest teatru se ridică, în mod justificat, împotriva teatrului plasat în afara problematicii acut contemporane, teatru ambiguu și apologetic care transformă publicul prin influența-i obnubilantă într-o masă amorfă, indiferentă la tot ceea ce i se servește. „Dacă condițiile obiective ale lumii se suportă și nu se impun, scria Ralea, omul devine mic și neputincios... Omul devine pasiv și contemplativ, iar intelectualul se mulțumește să-și trăiască viața în orgii de contemplație...” Socotind că teatrul angoaselor, al neliniștilor metafizice — teme specifice veacului nostru frămîntat — și-a vărsat cu prisosință contribuția la fondul de cunoaștere teoretică și artistică, teatrul modern activ își întoarce privirile de la universul mic „în care domnește contradicția, antinomia, spaima sau neputința” (A. Camus) la universul mare, epic și obiectiv, în creuzetul căruia se hotărăște destinul individualităților. Acestea sînt motivele pentru care nu poate accepta formula de participare la nivelul senzațiilor, preconizată de teatrul visceral. Teatrul visceral pornește de la ideea că în civilizația de consum cuvîntul, prin uzare și disimulare, nu mai poate mijloci comunicarea. În consecință, folosirea cuvîntului în teatru ar constitui un obstacol care împiedică participarea publicului la actul scenic. Decretînd amurgul cuvîntului, sau acordîndu-i în spectacol o funcție periferică, teatrul visceral proclamă, în schimb, dominația absolută a simțurilor. Magia simțurilor emise pe scenă trebuie să producă o stare identică spectatorilor. Mizînd pe puterea de seducție a vizualului, partizanii teatrului visceral consideră scena drept teritoriu al unei

desfășurări plastice și fizice, prin excelență. Pentru ei a vedea (în accepția artistică a termenului) înseamnă a vedea forme. Și întrucât imaginea interioară poate fi receptată de public numai prin convertirea ei în gest și mișcare, regizorul va face din actul gestual și din mișcare o operație creatoare, un procedeu de comunicare, prin intermediul căroră încearcă să construiască o realitate care trăiește numai prin vizualitatea ei. Din derivate, mișcarea corporală și gestul devin determinante. Suveranitatea gestului, mișcării fizice și plastice pune în umbră rostirea și frazarea cuvîntului (forma cea mai apropiată de exprimarea gîndurilor). Contestînd polivalența expresiv-poetică a cuvîntului, teatrul visceral își manifestă implicit antipatia față de concept. Întreaga lui simpatie se îndreaptă spre concret, spre *arătarea concretului fizic*, a violenței brute, nedecantate. O violență care, prezentată așa cum există în realitatea pe care o cunoaștem, nepurificată de elementele întîmplătoare ale realității exterioare și ale zonei interioare a simțurilor, are un efect mult mai puțin șocant decît în cazul în care ar fi fost amplificată, prin generalizare, cu forța poetică a transfigurării artistice. „Căci aceste forme sensibile și tonuri nu apar în artă numai pentru ele însele și de dragul înfățișării lor nemijlocite, ci cu scopul de a oferi, în această înfățișare a lor, satisfacție unor interese spirituale superioare, fiindcă ele au puterea de a trezi — din străfundurile conștiinței — un acord și un ecou în spiritul nostru. În felul acesta, sensibilul este *spiritualizat* în artă, pentru că în ea *spiritualul* se înfățișează sensibilizat” (G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, București, Ed. Academiei 1964, p. 45, vol. I). În spectacolele teatrului visceral, în care se acordă prioritate plasticii corporale, gestului și violenței fizice nedecantate, și se neglijează forța poetică a cuvîntului, neîncorporarea acestuia în metafora scenică, simbolul devine obscur, echilibrul metaforei fragil, comunicarea și comuniunea diminuate. Publicul va *asista*, va *contempla* un frumos dar gratuit joc al imaginii vizuale și va regreta că datorită alterării ideilor (transmisibile prin cuvînt sau sugerabile prin simbolul metaforei scenice) *participarea* i-a fost obturată.

Într-o asemenea montare opera dramatică e folosită numai în măsura în care ea sugerează posibilități de a fi transformată, prin mijlocirea mișcării fizice a actorilor, în imagini vizuale menite să șocheze nu intelectul publicului, ci sistemul lui nervos-vegetativ.

Violența polemică a unui spectacol nu se poate însă consuma numai la nivelul viscerelor, căci așa cum spunea cândva G. Călinescu „Creația artistică e o sinteză, depășind... mulțumirea în planul senzațiilor : fiind o manifestare superioară cerebrală, cea mai completă dintre toate, ca una ce este în același timp gândire și reprezentare“. Un teatru care dorește să fie de avangardă, activ și își propune să dărîme poncifele și anacronismul teatrului comod, toate lucrurile perimate pe care acesta le exprimă, poate disloca publicul, șocîndu-i și violentîndu-i nu viscerele ci etajele superioare ale emoției, intelectul.

Teatrul nu este un joc al senzațiilor pure, iar revitalizarea funcției sale programatic-sociale și a legăturii sale cu publicul, nu poate avea loc, folosindu-se formule eliptice de idei, lipsite de forța de șoc expresivă a ideilor. Teatrul violentării viscerelor, departe de a constitui un instrument de recuperare a individului din alienarea la care îl expune societatea modernă, joacă de fapt rolul de profet al paradisului pierdut, rămas să-și strige în deșert neputința adaptabilității sale la mersul implacabil al istoriei. Omul viitorului apropiat, care se plămădește în spațiul temporal prezent este mai puțin instinctiv... vibrează nu în modul nervos, ci în modul intelectual. Acest fenomen nu înseamnă dezumanizare, ci este — cum observa Mircea Malița — „o deplasare de accent, o sublimare, o elevare spirituală“.

Teatrul care vrea să-și refacă puntea de legătură cu publicul, cu alte cuvinte participarea publicului, trebuie să țină seama de această realitate pentru a fi într-adevăr în consonanță cu evoluția reală a individului.

In hoc signo vinces !

CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE	5
Prof. dr. Henri Wald, membru al Academiei de Științe Sociale și politice a R. S. România	
OMUL ȘI SEMNELE	9
Prof. dr. docent Al. Tănase, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a R. S. România	
DESTINUL ARTEI ÎN CIVILIZAȚIA MODERNĂ	37
Octavian Barbosa, critic de artă	
IMAGINE ȘI CULTURĂ	56
Dr. Radu Sommer, cercetător la Editura științifică	
ABSTRAȚIONISM ȘI COMUNICABILITATE	65
Prof. univ. Marcel Breazu, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a R. S. România	
OBIECTUL ȘI SUBIECTUL ESTETIC	83
Dr. Victor Ernest Mașek, cercetător științific la Institutul de filozofie	
ANGAJARE ESTETICĂ, ANGAJARE SOCIALĂ	105
Dumitru Matei, cercetător științific la Institutul de filo- zofie	

PROCESUALITATEA ESTETICĂ A RECEPTĂRII ARTISTICE	111
Adrian Rădulescu, cercetător științific la Institutul de filozofie	
DOUĂ POZIȚII ALE PUBLICULUI FAȚĂ DE ARTĂ	141
Dr. Mihai Nadin, critic de artă	
PUBLICUL — A PATRA DIMENSIUNE A ARTEI	150
Conf. univ. dr. Radu Negru,	
ACCESIBILITATEA, CRITERIU VALORIC	166
Dr. Ion Pascadi, cercetător principal, șef de sector la In- stitutul de filozofie	
INTERES ȘI GUST ARTISTIC	183
Dr. Grigore Smeu, cercetător principal la Institutul de filozofie	
IMPREVIZIBILUL FANTEZIEI ARTISTICE	205
Dr. Stroe Marcus și Anca Dabija, cercetători principali la Institutul de filozofie	
CONDIȚIONAREA PSIHOLOGICĂ A RECEPTĂRII OPEREI DE ARTĂ	214
Conf. dr. Andrei Strihan	
DESPRE NOȚIUNEA DE PARTICIPARE A PUBLICULUI	237

PROSPECTIUNI ESTETICE

Dabija Condiționarea psihologică a receptării operei de artă **Andrei Strihan**
 Despre noțiunea de participare a publicului **Henri Wald** Omul și semnele **Al. Tănase**
 Destinul artei în civilizația modernă **Octavian Barbosa** Imagine și cultură **Radu Sommer** Abstracționism și comunicabilitate **Marcel Breazu** Obiectul și subiectul estetic **Victor Ernest Mașek**
 Angajare estetică, angajare socială **Dumitru Matei** Procesualitatea estetică a receptării artistice **Adrian Rădulescu**
 Două poziții ale publicului față de artă **Mihai Nadin** Publicul — a patra dimensiune a artei **Radu Negru** Accesibilitatea,
